

نظری اور عملی تنقید

یوسف سرمست



نظری اور عملی تنقید

یوسف سرمست

کتاب	:	نظری و عملی تنقید
مصنف	:	یوسف سرمست
سرورق	:	قیصر سرمست
ناشر	:	آل انڈیا اردو ریسرچ اسکالرس کونسل
منہ اشاعت	:	دسمبر ۲۰۰۲ء بارا اول
تعداد	:	۵۰۰
قیمت ڈیٹکس ایڈیشن	:	۲۵۰
کمپیوٹر کتاب	:	شارپ کمپیوٹرس، محبوب بازار۔ حیدر آباد
ملنے کے پتے	:	

آل انڈیا اردو ریسرچ اسکالرس کونسل

۱۷۸۰ یونیورسٹی نمبر- ۱، بنجارہ ہلز حیدر آباد ۳۴

مکتبہ جامعہ لپیٹڈ دہلی، بمبئی

وانش گھرا مین آباد لکھنؤ

سب رس کتاب گھر، ادارہ ادبیات اور منجہ گندہ روڈ حیدر آباد ۸۲

اپنے ننھے سے پوتے طہ جنید سرمست کے نام اس
دُعا کے ساتھ اللہ اس کی عمر اور اقبال میں اتنی اور
ایسی ترقی عطا فرمائے جو بے مثال ہو۔ آمین

فہرست

۱	ادب کیا ہے؟	- ۱ -
۱۳	ادب کا مقصد کیا ہے؟	- ۲ -
۲۴	ادب اور اخلاق کا تعلق	- ۳ -
۳۷	کلاسیکیت کیا ہے؟	- ۴ -
۵۳	روانیت کیا ہے؟	- ۵ -
۶۶	ساختیات کیا ہے؟	- ۶ -
۷۶	ساختیاتی نظریات کے زاول کے اسباب	- ۷ -
۹۲	غالب کی انفرادیت	- ۸ -
۱۰۸	غالب کا تصور عشق	- ۹ -
۱۲۶	غالب کا تصوف	- ۱۰ -
۱۴۰	حالی کی تنقید حالی پر تنقید	- ۱۱ -
۱۷۲	ابن الوقت کی عصری معنویت	- ۱۲ -
۱۸۹	غبار خاطر کی اہمیت	- ۱۳ -
۲۱۱	تاریخی افسانے کا فن اور ڈاکٹر زور	- ۱۴ -
۲۲۶	آگ کا دریا۔ تاریخی علامتی اور وجودی ناول	- ۱۵ -

تعارف

کتاب کے عنوان ہی سے ظاہر ہے کہ اس میں نظری تنقیدی کے مباحث کے ساتھ ساتھ عملی تنقید کے نمونے بھی شامل ہیں۔ کتاب کا پہلا مضمون ”ادب کیا ہے؟“ کے عنوان سے لکھا گیا ہے۔ یوں تو کسی نہ کسی حد تک سبھی جانتے ہیں کہ ادب کیا ہے؟ لیکن اس کی توضیح و تشریح اور اس کے لازمی عناصر کا تعین بہت مشکل ہوتا ہے۔ بہت سوں کے ذہن میں اس کا کوئی واضح تصور نہیں ملتا۔ اسی طرح ”ادب کا مقصد کیا ہے؟“ ایسا سوال ہے جو بہت ہی متنازع فیہ ہے اور اس کا جواب دینے میں اکثر لوگ انتہا پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس لئے حد درجہ توازن کے ساتھ اس سوال کا جواب دیا گیا ہے اور ایک ایسے درمیانی راستے کی نشان دہی کی گئی ہے جس پر سب متفق ہو سکتے ہیں۔ ادب اور اخلاق کا تعلق کیسے ہو جا چاہیے اور کیوں ہونا چاہیے اس سے بحث کرتے ہوئے دونوں میں تعلق قائم رکھنا کتنا ضروری اور اہم ہے اس کو نمایاں کیا گیا ہے۔

کلاسیکیت اور رومانیت بہت ہی معروف اور مروج اصطلاحیں ہیں۔ لیکن یہ اصطلاحیں جس طرح یورپ کی دو ادبی تحریکوں سے وابستہ ہیں اور ان اصطلاحوں کے کتنے وسیع معنی ہیں اس سے بہت سے ناواقف ہیں اس لیے ان کو استعمال کرنے میں جو احتیاط ملحوظ رکھنی چاہیے وہ نہیں رکھی جاتی ”کلاسیکیت کیا ہے؟“ میں انہی باتوں کی وضاحت کی گئی ہے کلاسیکیت کے رد عمل کے طور پر رومانیت کی تحریک شروع ہوئی اور پھر اسی تحریک کی وجہ سے رومانیت کی اصطلاح مروج ہوئی۔ رومانیت کی اصطلاح بھی اردو میں بہت زیادہ استعمال کی جاتی ہے اور اکثر صورتوں میں بہت محدود معنوں میں۔ رومانیت جو کثیر معنی رکھتی ہے اس کی وجہ کیا ہے اور کون سے مضامین اس اصطلاح سے وابستہ ہیں۔ ان تمام باتوں پر اس مضمون میں روشنی ڈالی گئی ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ اس کو استعمال کرتے وقت کس بات کا خیال رکھنا چاہیے۔

اُردو میں چند روز ساختیات کا بڑا شور و غوغا رہا لیکن اکثر لوگ اس نظریے کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ گو کئی مضامین اس کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے لکھے گئے اور لکچر بھی دیئے گئے۔ لیکن ساختیاتی نظریہ ایک معمہ ہی بنا رہا۔ اس وجہ سے ”ساختیات کیا ہے؟“ میں بہت واضح انداز میں اس کو پیش کیا گیا ہے۔ ساختیاتی نظریے میں بعض اچھی اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں۔ لیکن ان کے معنی و مفہوم سے بھی لوگ عام طور پر واقف نہیں ہیں یا وہ لوگ جنہوں نے اس کو بہت زیادہ استعمال کیا ہے وہ ان کی معنویت سے پوری طرح واقف نہیں ہیں۔ اس لیے ”ساختیات کیا ہے؟“ کے سلسلے میں ان کی بھی وضاحت کی گئی ہے۔ ساختیاتی نظریات کو تھوڑے دنوں بعد ہی زوال ہو گیا۔ اس کے زوال کے کیا اسباب تھے۔ اس پر کسی نے بھی روشنی نہیں ڈالی حالانکہ اس بات کی بہت ضرورت تھی تاکہ آئندہ ایسے نظریات کو قبول کرنے سے پہلے ان کو پوری طرح جانچ لیا جائے اور پھر ان کو رواج دینے کی کوشش کی جائے۔ اسی لیے ساختیاتی نظریات کے زوال کے اسباب؟ میں اس بنیادی خامی اور کمزوری کو نمایاں کیا گیا ہے۔ جو ان نظریات میں تھی اور جس کی وجہ سے انہیں زوال ہوا۔

نظری تنقید کے بعد عملی تنقید کے نمونے پیش کیے گئے ہیں۔ ”غالب کی انفرادیت“ میں اسی بات کو پیش کیا گیا ہے کہ غالب کی شاعری کن وجوہات کی بنا پر منفرد کہی جاسکتی ہے۔ غالب کے ”تصور عشق“ میں غالب کے ہاں جو دو مختلف اور متضاد تصورات عشق ملتے ہیں ان سے بحث کی گئی ہے۔ ”غالب اور تصوف اور غالب کا تصوف“ میں غالب کی شاعری میں جو تصوف کا مروجہ نظریہ ملتا ہے پہلے اسے پیش کیا گیا ہے۔ لیکن غالب نے یہاں بھی پامال روش پر چلنا منظور نہیں کیا اور اپنی انفرادیت کو قائم رکھا ہے۔ تصوف کے سلسلے میں بھی غالب نے جو منفرد انداز اختیار کیا ہے وہ بھی ان کی فکر کی گہرائی ظاہر کرتا ہے۔

حالی سے اردو میں باقاعدہ طور پر تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ اردو تنقید کے بانی میں اس لیے حالی کے تنقیدی نظریات کی پہلے مبسوط طور پر وضاحت کی گئی ہے۔ کیونکہ حالی کے اپنی تنقیدی نظریات میں بہت ہی اہم اور فکر انگیز باتیں کہی ہیں۔ لیکن بعض نقاد حالی کی اہمیت کا اعتراف ادبی زبان سے کرتے تو ہیں لیکن ان پر معترضانہ تنقید کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں وہ کون سے نقاد ہیں اور خود ان کی تنقید میں وہی کوتاہی جس کا الزام وہ حالی پر لگاتے ہیں جس طرح ملتی ہے اس کو پیش کرتے ہوئے ان نقادوں کی اس نفسیاتی الجھن کو بھی نمایاں کیا گیا ہے جس کی وجہ سے وہ حالی پر ایسی تنقید کرتے ہیں۔

ایسا ادب جو کلاسیک کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ اس میں ایسی خوبی ہوتی ہے کہ وہ ہمیشگی حاصل کر لیتا ہے۔ وہ اپنے زماں و مکاں کو پیش کرتے ہوئے ایسی باتوں کو پیش کرتا ہے جو عصری معنویت رکھتی ہے۔ نذیر احمد کے ناول ”ابن الوقت کی عصری معنویت“ میں اسی خوبی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ ”غبار خاطر کی اہمیت“ کئی لحاظ سے اردو ادب میں ہے ان تمام زاویوں سے اس کتاب پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور کے تاریخی افسانے نے اردو افسانے کی تاریخ میں بڑا اہم مقام رکھتے ہیں لیکن آج تک ان کو وہ مقام اردو ادب میں نہیں ملا ہے جس کے وہ مستحق ہیں۔ ”تاریخی افسانہ کافن اور ڈاکٹر زور“ میں اس کی تلافی کی کوشش کی گئی ہے۔ ”آگ کا دریا“ اردو ناول نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ بیک وقت کیوں تاریخی کہاں جاسکتا ہے اس کو علامتی ناول قرار دینے کے کیا اسباب ہیں اور اس کو وجودی ناول کس بنا پر کہا جاسکتا ہے۔ ان تمام زاویوں سے اس کا جائزہ لیا گیا ہے۔

یوسف سرمست

کفان ۸-۲-۶۲۹-۷/۱

روڈ نمبر ۱۲

بنجارہ ہلز، حیدر آباد ۵۰۰۰۳۴

ادب کیا ہے؟

ادب کی ماہیت سے مراد اس کی حقیقت اور اصلیت ہے۔ ادب کیا ہے؟ ادب کے اجراء نے ترکیبی کیا ہیں؟ یہ سارے مباحث ادب کی ماہیت کو متعین کرتے ہیں۔ شاعری کے تعلق سے یہ کہا گیا ہے کہ اگر تم یہ سوال کرو کہ شاعری کیا ہے؟ تو میرا جواب ہوگا میں نہیں جانتا۔ لیکن اگر تم یہ سوال نہ کرو کہ شاعری کیا ہے؟ تو میں جانتا ہوں کہ وہ کیا ہے۔ ادب کا حال بھی کچھ ایسا ہی ہے اگر کوئی یہ سوال کرے کہ ادب کیا ہے؟ تو اس کا جواب دینا ہمارے لیے مشکل ہوگا لیکن اگر یہ سوال نہ کیا جائے تو ہم سب کسی نہ کسی حد تک جانتے ہیں کہ ادب کیا ہے۔

ادب کی ماہیت کو متعین کرنے میں زبان کا استعمال بنیادی حیثیت رکھتا ہے شعرو ادب میں زبان کو خوب صورت انداز میں استعمال کرنا ہی سب کچھ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے شاعری کو بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کہا گیا ہے۔ زبان ہی سے ادب بنتا ہے۔ زبان کی ساخت اور بناوٹ کا مطالعہ شروع ہی سے ادبی تخلیقات میں کیا جاتا ہے۔ اسی لیے ادب کی ماہیت جاننے کے لیے ادبی زبان کی خصوصیت کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ ادبی زبان کے تعلق سے ارسطو نے کہا تھا کہ ادبی زبان کو "عامیانه" نہیں ہونا چاہیے اس کے برخلاف اسے اعلیٰ ہونا چاہیے۔ وہ لکھتا ہے:

"شاعری کی زبان فصیح اعلیٰ اور عام محاورے سے مختلف ہوتی ہے۔ وہ انوکھے الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے۔ انوکھے سے مراد اجنبی، تشبیہی اور توسیع یافتہ الفاظ ہیں۔ عام الفاظ سے کلام میں سلاست پیدا ہوتی ہے اور اجنبی الفاظ استعارے اور مرصع تراکیب، شاعر کے لہجے کو وقار بخشتے ہیں۔۔۔۔۔ شاعری کا اصل کمال الفاظ کو برتنے میں ہی نمایاں ہوتا ہے۔"

الفاظ کو برتنے کا ہنر شعر و ادب میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ادب میں زبان ایسی استعمال کی جاتی ہے جو بہ یک وقت کسی بات کو ظاہر بھی کرتی ہے اور چھپاتی بھی ہے کیوں کہ زبان اور خاص طور پر ادبی زبان استعاراتی ہوتی ہے۔ جب آپ "گل" کہہ کر محبوب مراد لیتے ہیں تو ظاہر ہے کہ اس میں محبوب چھپا رہتا ہے لیکن اس کے حسن، نزاکت، لطافت کی غرض کے کئی صفات کا اظہار ہو جاتا ہے۔ ادبی زبان میں رمزیت اور لہجائیت ہوتی ہے۔ اس لیے ادب میں دو اور دو، چار نہیں بلکہ بائیس بھی ہو سکتے ہیں۔ ادبی زبان میں جو رموز و علامت ہوتے وہ سائنسی یا ریاضیاتی علامتوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ سائنس اور ریاضی کی علامتیں متعین ہوتی ہیں ان سے ہمیشہ ایک ہی مفہوم اخذ کیا جائے گا جیسے منفی، مثبت، ضرب، تقسیم کی جو علامتیں ہیں اس سے ہر صورت میں ایک ہی مفہوم اخذ کیا جائے گا۔ اس کے برخلاف ادبی علامتوں اور رموز کے کئی مفاہیم ہوتے ہیں۔ جیسے "گل" حسن کی علامت بھی ہو سکتی ہے، نزاکت کی بھی، خوشبو کی بھی اور ملائمت کی بھی۔ ادب یا شاعر جذبے، خیال یا احساس کی بنیاد پر ان میں سے بعض وقت صرف ایک ہی مفہوم کی طرف اشارہ کرتا ہے کبھی یہ سارے مفاہیم اس کے پیش نظر رہتے ہیں۔ اسی وجہ سے یہ کہا جاتا ہے کہ ادبی زبان میں ابہام ہوتا ہے۔ اسی ابہام سے معنوی تہہ داری پیدا ہوتی ہے۔ غالب کے پیش نظر یہی بات تھی جس کی وجہ سے انھوں نے کہا ہے:

گنجینہ معنی کا طلسم اس کو بھینے

جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

ہر بڑی اور عظیم ادبی تخلیق میں ہر لفظ میں معنوں کا ایک خزانہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ "گنجینہ معنی" سے مراد معنوی تہہ داری ہے۔ ادبی زبان میں ایسا سحر پیدا کرنا ہی ادب کو تمام دوسری غیر ادبی تحریروں سے الگ اور ممتاز بناتا ہے۔ علوم کی زبان میں قطعیت ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ اس میں جذبات انگیزی نہیں ہوتی جب کہ ادبی زبان میں جذبات و احساسات کو متاثر کرنے کی صلاحیت اور قوت ہوتی ہے۔ کیوں کہ ادب اس وقت وجود میں آتا ہے۔ جب انسان متاثر ہوتا ہے۔ اپنے تاثر کو پوری شدت و قوت سے دوسرے تک پہنچانا ہے ادب شاعر یا فن کار کا کام ہے، انسان کے تاثرات

جذبات، احساسات متنوع اور رنگارنگ ہوتے ہیں۔ کسی جذبے، خیال، احساس یا تاثر کو دوسرے تک پہنچانے کے لیے ادیب کو تشبیہات، استعاروں اور رموز و علامت سے کام لینا ضروری ہوتا ہے۔ وہ جب تک ایسا نہیں کرتا اس کے کلام میں اثر پیدا نہیں ہوتا ہے۔ اپنی ولی حالت و کیفیت کو ظاہر نہیں کر سکتا۔ اسی وجہ سے شاعر اور ادیب اندرونی اور داخلی کیفیت یا حالت کے اظہار کے لیے کسی بیرونی اور خارجی چیز کی صورت حال کو بیان کرتے ہیں تاکہ اندرونی یا داخلی کیفیت کا اندازہ ہو سکے۔ میر کہتے ہیں:

دیدنی سے تشنگی دل کی کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے
 عمارت کی تشنگی سے دل کی تشنگی کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ پھر "کیا" کا لفظ شعر کے مفہوم میں بڑی تہہ داری پیدا کرتا ہے۔ کیا عمارت سے یہ مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ مضبوط عمارت، یا عظیم الشان عمارت، خوب صورت و نفیس عمارت، انہوں عمارت اسی "کیا" کے لفظ سے کئی مفہام پیدا ہوتے ہیں۔ "کیا" کے لفظ میں قطعیت ہے نہ وضاحت ہے۔ لیکن اس ابہام ہی کی وجہ سے معنوی وسعت اور تہہ داری پیدا ہوتی ہے۔ پھر یہ کہ خارجی چیز کی حالت سے داخلی کیفیت کا اندازہ آسانی سے ہو جاتا ہے مقصد چوں کہ جذبے کی ترسیل ہوتا ہے اس لیے الفاظ میں بھی جذباتی رنگ و آہنگ ہوتا ہے۔

ادبی زبان میں جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ایک خاص حسن اور خوب صورتی ہوتی ہے۔ زبان کے حسن کا راز استعمال ہی کا نام فصاحت و بلاغت ہے ادبی زبان فصیح و بلیغ ہوتی ہے۔ فصاحت سے مراد یہ ہے کہ زبان اس طرح سے استعمال کی جائے جیسے مستند اہل زبان استعمال کرتے ہیں۔ اہل زبان محاورے اور رد مزہ کے مطابق زبان کو استعمال کرتے ہیں۔ محاورہ بعض وقت بہت وسیع معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اہل زبان جس طرح بولتے ہیں اس کو بھی عمومی طور پر محاورہ کہا جاتا ہے۔ دوسرے محاورہ سے مراد ایسے الفاظ ہیں جن کے لغوی معنی مراد نہیں لیے جاتے بلکہ ہمیشہ مجازی معنی ہی مراد لیے جاتے ہیں۔ جیسے قدم لینا یعنی پاؤں پڑنا، آنکھیں چرانا یعنی بے توجہی کرنا، انجان بننا۔ پیروں تلے زمین نکل جانا یعنی بے حد

پریشان ہونا۔ جب تک محاوروں سے واقفیت نہ ہو ہم اصلی مفہوم تک نہیں پہنچ سکتے۔ روزمرہ میں محاورے کی طرح الفاظ کے مرادی معنی نہیں لیے جاتے بلکہ لغوی معنی ہی برقرار رہتے ہیں۔ لیکن اہل زبان جس طرح الفاظ برتتے ہیں اس کے مطابق الفاظ کو برتنار و زمرہ کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم کہتے ہیں وہ دن رات محنت کر رہا ہے یا شب و روز کی محنت نے اسے تھکا دیا یہاں اگر دن رات کی جگہ دن شب یا شب دن کہیں گے تو معنوی اعتبار سے یہ الفاظ غلط نہیں ہوں گے لیکن چوں کہ وہ روزمرہ کے مطابق نہیں رہیں گے اس لیے نہ صرف غیر فصیح رہیں گے بلکہ ان کا مطلب بھی سمجھنا دشوار ہو جائے گا۔ اس لیے ادبی زبان کا فصیح ہونا بھی ضروری ہے۔ فصاحت کے ساتھ بلاغت بھی لازمی ہے۔ بلاغت کے لفظی معنی "تیز زبانی" کے ہیں لیکن مرادی معنی یہ ہیں کہ اپنی بات یا کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں کمال کی حد تک پہنچ جائیں حد کمال تک کلام اسی وقت پہنچ سکتا ہے جب کہ زبان میں حسن و خوبی ہو۔ تخلیق میں ایسے عناصر ہیں جس سے ہمیشگی حاصل ہو سکے۔ کم سے کم الفاظ سے زیادہ سے زیادہ مطالب بیان ہوں، کلام میں مدرت و جدت ہو۔ کلام بحیثیت مجموعی اعلیٰ درجے کا ہو۔ کلام کے مختلف اجزاء مل کر ایک ایسا "کل" بنائیں جس میں کمی و بیشی کی گنجائش نہ ہو مشرقی علماء نے ادبی زبان میں بلاغت کی اہمیت اور ضرورت کو پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ایک مغربی عالم لونجائنس نے ادبی زبان میں بلاغت کو مرکزی حیثیت دیتے ہوئے لکھا ہے

"بلاغت (ادبی) بیان و اظہار کی امتیازی خصوصیت ہے جس سے دنیا کے تمام بڑے شاعروں اور ادیبوں نے شہرت عام و بقائے دوام پائی ہے۔ زبان کے اعلیٰ استعمال کا مقصد قارئین کو قائل کرنا نہیں بلکہ مسحور کرنا یا محو کرنا ہے۔"

بلاغت میں لونجائنس نے سب سے زیادہ زور "طرز ادا کی مخصوص خوبی اور امتیازی صفت" پر دیا ہے۔ اور اسی کو عظیم ترین شعرا کی خصصت اور دائمی شہرت کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔ طرز ادا کی یہ امتیازی خصوصیت لونجائنس کے نزدیک "اعلیٰ زبان و بیان" کے اثر سے پیدا ہوتی ہے۔ اس اثر سے مراد قارئین کو ترغیب دینا یا قائل کرنا

نہیں ہے بلکہ انھیں "محو کر دینا یا مسکور کر دینا" ہے۔ اس کے نزدیک "ہر دور میں جو چیز ہمیں وجد میں لا کر استعجاب میں ڈالے" یہ مقابلہ اس زبان کے جو ہمیں ترغیب یا تسکین دے زیادہ موثر اور پر زور ہوتی ہے۔ یوں لائنجانس ادب میں "اثر" کو اہم اور مقصود بالذات ٹھہراتا ہے اس کے نزدیک ادب کی عظمت یا کسی فن پارے کی عظمت کا انحصار کاری کو مسکور کن حد تک متاثر کرنے پر ہوتا ہے۔

ادب میں اثر انگیزی اس کی ماہیت میں داخل ہے۔ ادب ہمارے جذبات و احساسات کو متاثر کرتا ہے۔ ادب ہمارے جذبات و احساسات پر اس قدر اثر انداز ہوتا ہے کہ ہم افسانے کو حقیقت سمجھ لیتے ہیں۔ یہ کہا جاتا ہے کہ جھوٹ اور سچ میں چار انگل کا فرق ہے۔ مطلب یہ کہ ہماری آنکھ اور کان کے درمیان چار انگل کا فاصلہ ہوتا ہے۔ جو آنکھوں سے دیکھا وہ سچ اور جو کانوں سے سنا وہ جھوٹ۔ ادبی تخلیقات میں بھی واقعات اس طرح پیش کیے جاتے ہیں کہ وہ ہمارے تجربے اور مشاہدے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ہم ایسا محسوس کرتے ہیں کہ ان واقعات کو ہم نے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اور یوں ہمارے افسانے حقیقت بن جاتے ہیں۔ ادب اور صحافت میں یہی فرق ہے۔ ہم آئے دن اخباروں میں ایسے خبریں پڑھتے ہیں کہ کہیں زلزلہ آیا کئی ہزار آدمی اس سے متاثر ہوئے، بے شمار مر گئے۔ ٹرین کا حادثہ ہوا کئی سو آدمی ختم ہو گئے بہت سے زخمی ہو گئے۔ ان خبروں کا آپ پر زیادہ اثر نہیں ہوتا۔ آپ دوسرے ہی دن انھیں بھول جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف کسی افسانے یا ناول میں آپ مرکزی کردار کی مصیبتوں کا حال پڑھتے ہیں آپ کے دل و دماغ پر اس کا اتنا اثر ہوتا ہے کہ آپ مدتوں اسے بھولتے نہیں ہیں حالاں کہ آپ جانتے ہیں کہ اخبار کی قبر سچ ہے اور افسانے یا ناول میں جو کردار پیش کیا گیا ہے، وہ افسانوی ہے اس کے باوجود افسانوی واقعہ سے اتنا اور ایسا تاثر ہوتا اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ افسانہ آپ کے لیے حقیقت بن گیا ہے اور حقیقت آپ کے لیے افسانہ ہی رہی ہے۔ اچھا اور بُرا فن کار حقیقت کو افسانہ اور افسانے کو حقیقت بنانے کی قدرت رکھتا ہے۔ اس لیے کہ وہ ہمارے جذبات اور احساسات کو متاثر کرتا ہے۔ جذبات انگیزی ادب کی ماہیت میں داخل ہے۔ افلاطون نے ادبی تخلیقات کی اسی جذبات انگیزی کی بنا پر اپنا مثالی

جمہوریہ سے شاعروں کو نکال دینا ضرور سمجھتا ہے۔ تاکہ اس کی جمہوریہ کے نظم و نسق میں کوئی خلل نہ پڑے۔ اس کے خیال میں شاعر جذبات کو بھرنے کی قوت رکھتے ہیں اسی قوت کو کام میں لا کر جمہوریہ کی رعایا کو جذباتی بنا کر انتشار پیدا کر سکتے ہیں۔

ارسطو اس کے برخلاف اپنا مشہور و معروف کتھا رسس (Catharsis) کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ اس نظریے کے مطابق مثال کے طور پر ٹریجڈی سے انسان کے اندر جو غم و اندوہ کے جذبات ہوتے ہیں ان کی نکاسی ہوتی ہے۔ ٹریجڈی جذبات کی تطہیر کر کے ان میں توازن پیدا کرتی ہے۔ مطلب یہ کہ جب انسان غم و اندوہ میں مبتلا ہوتا ہے اور اپنے جذبات پر قابو پانے کی کوشش کرتا ہے تو وہ ایک گھٹن کی کیفیت سے گزرتا ہے۔ ایسی کیفیت میں اگر وہ کھل کر رو دے تو اس کا جی ہلکا ہو جاتا ہے۔ ایک طرح کا وہ سکون محسوس کرتا ہے۔ ارسطو اسی جذباتی توازن کی بات کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ ادبی تخلیقات زاید از ضرورت جذبات کی نکاسی کر کے ان میں توازن پیدا کرتی ہے اور اسی طرح افلاطون کے برعکس شاعری کو مضر نہیں بلکہ مفید قرار دیتا ہے

در حقیقت شعر و ادب کا موضوع انسانی جذبات و احساسات ہیں اسی وجہ سے شعر و ادب میں آفاقیت ہوتی ہے۔ آج فردوسی ہو یا حافظ، شکسپیر ہو کہ گوئٹے، کالی داس ہو یا سور داس، ہم ان کی شاعری یا تخلیقات کو پڑھتے ہیں اور لطف اندوز ہوتے ہیں۔ آخر وہ کون سی خوبی یا خصوصیت ہے جو صدیاں گزرنے کے باوجود بھی ان کی تخلیقات کو ہمارے لیے بامعنی اور قابل قدر بناتی ہے۔ ان تخلیقات میں انسانی جذبات اور احساسات کو اس خوب صورتی، خوبی، مہارت اور فن کارانہ اثر انگیزی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ہم ان میں اپنے آپ کو دیکھتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہمارے جذبات اور احساسات کی عکاسی کر رہے ہیں۔ صدیاں بلکہ ہزاروں سال گزرنے کے باوجود انسان کے جذبات و احساسات ایک ہی رہے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ عہد و حشت کے انسان محبت، نفرت، غصہ، غیظ و غضب، رحم و کرم، دشمنی اور دوستی کے جذبات سے نا آشنا تھے اور آج کے انسان ان جذبات سے واقف ہیں۔ جذبات و احساسات تو انسان کے ازل ہی سے ایک سے رہے ہیں البتہ ان کے اظہار کے طریقوں میں فرق آگیا ہے۔ اسی وجہ سے ادبی تخلیقات زبان و مکالمہ کی قید سے آزاد

رہتی ہیں کیوں کہ یہ انسانی جذبات و احساسات کو پیش کرتی ہیں۔ جب ہم ان جذبات و احساسات کو فن کے سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھتے ہیں تو ہم ان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اصل میں انسانی جذبات و احساسات کے فنکارانہ اظہار کا نام ادب ہے۔ اس لیے ادب کی ایک بنیادی شرط یہ بھی ہے کہ وہ اس میں جذبات انگیزی کی قوت ہو۔

انسان کی باطنی زندگی یعنی اس کے جذبات و احساسات کی پیش کشی کے لیے فن کار کو تخیل سے کام لینا پڑتا ہے۔ تخیل ادبی تحقیقات کی ماہیت میں داخل ہے۔ تخیل کی ہر علم و فن میں ضرورت ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے آئن سٹائن جیسے عظیم سائنس دان کا یہ کہنا ہے کہ "تخیل علم سے زیادہ اہم ہے" *Imagination in more* important than knowledge ہر علم و فن کی ترقی تخیل کی رہین منت ہے۔ لیکن شعر و ادب کی ابتدا تخیل سے ہوتی ہے۔ جب کہ دوسرے علوم کی ابتدا تخیل ہوتا ہے۔ اس بات پر مزید گفتگو کرنے سے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ خود تخیل کیا ہے۔ تخیل ایک اختراعی قوت ہے۔ یہ دو مختلف چیزوں کو ملا کر ایک نئی چیز پیدا کرتی ہے۔ حالی تخیل کی تعریف کرتے ہوئے ہوئے "مقدمہ شعر و شاعری" میں لکھتے ہیں "وہ ایک ایسی قوت ہے کہ محمولات کا جو ذخیرہ تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔"

قوت متخنیہ کے ذریعہ جو نئی بات پیدا ہوتی ہے اس کو بیان کرتے ہوئے حالی مثال کے طور پر غالب کا ایک شعر پیش کرتے ہوئے اور بتاتے ہیں کہ کس طرح غالب نے بالکل اچھوتی بات اور خیال پیدا کیا ہے۔ غالب کہتے ہیں:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

جام جم سے یہ مرا جام سفاں اچھا ہے

حالی بتاتے ہیں کہ شاعر کو یہ تمام باتیں معلوم تھیں کہ جام جم یعنی جام جمشید دنیا کا

ایک انمول پیالہ ہے جس کے تعلق سے کہا جاتا کہ اس میں جب شراب ڈالی جاتی تھی تو ساری دنیا اس میں نظر آتی تھی۔ دنیا میں اس کے جیسا کوئی جام نہیں تھا اس کے مقابلے میں جام سفال یعنی مٹی کا پیالہ بہت معمولی اور ارزاں ہوتا ہے اس جیسے سینکڑوں اور ہزاروں پیالے بنائے جاسکتے ہیں اور بازار میں مل جاتے ہیں۔ ایک رند یا بے خوار کو شراب پینے سے غرض ہوتی ہے پھر یہ کہ وہ مستی میں جتنے چاہے جام توڑ ڈال سکتا ہے اور ہر بار اس کو نیا پیالہ مل سکتا ہے لیکن جامِ جم اگر ایک بار ٹوٹ جائے تو اس کے جیسا پیالہ دوبارہ کسی قیمت پر حاصل نہیں ہو سکتا۔ حالی بتاتے ہیں کہ تخیل کی وجہ سے کسی طرح جامِ جم سے جامِ سفال بہتر ثابت ہوا۔

اب قوتِ تخیل نے اس تمام معلومات کو ایک نئے ڈھنگ سے ترتیب دے کر ایسی صورت میں جلوہ گر کر دیا کہ جامِ سفال کے آگے جامِ جم کی کچھ حقیقت نہ رہی۔ پھر اسی کو ایک دل فریب پیرایہ دے کر، اس قابل کر دیا کہ زبان اس کو پڑھ کر متلذذ اور کان اس کو سن کر محظوظ اور اس کو سمجھ کر متاثر ہو سکے۔

اس طرح تخیل اختراعی قوت ہے۔ دنیا کا کوئی بھی علم و فن تخیل کے بغیر نئی چیزیں اور باتیں دریافت کر سکتا ہے اور نہ ایجاد کر سکتا ہے جیسا کہ کہا جا چکا ہے دوسرے علوم کی انتہا تخیل پر ہوتی ہے جبکہ شعر و ادب کی ابتدا تخیل سے ہوتی ہے۔ اس بات کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ نیوٹن نے ایک حرکت کا اصول یہ پیش کیا تھا کہ اگر کسی چیز کو حرکت دی جائے تو وہ چیز مسلسل طور پر اسی رفتار سے حرکت کرے گی جب تک کو کوئی مزاحمت یا رکاوٹ پیدا نہ ہو۔ مثال کے طور پر جب کسی گیند کو زمین پر لڑھکایا جاتا ہے تو وہ گیند جتنی سطح صاف ہوگی اتنی ہی دور تک جائے گی۔ گیند کی سطح بھی صاف ہو اور وہ جگہ جہاں گیند حرکت دی جا رہی ہے وہ بھی صاف ہو۔ ایسی جگہ جہاں کوئی مزاحمت ہی نہ ہو اس زمانے میں جب نیوٹن نے اپنا یہ کلیہ پیش کیا تھا، میرا نام ممکن نہ تھا لیکن آج راکٹ چاند پر جو جاتا ہے وہ اسی اصول کے تحت جاتا ہے۔ کیوں کہ راکٹ جیسے ہی خلد میں پہنچتا ہے۔ انجن ۵۴۴ آف کر دیا جاتا ہے یعنی بند کر دیا جاتا ہے لیکن فضا میں چوں کہ کوئی مزاحمت نہیں ہوتی اس لیے راکٹ مسلسل

اسی رفتار سے حرکت کرتا ہے اور چاند پر پہنچ جاتا ہے۔ گویا وہ بات جو نیوٹن کے زمانے میں یعنی ابتدا میں تخیلی تھی وہ آج اپنی انتہا کو پہنچ کر حقیقت بن گئی ہے۔ اس کے برخلاف شعر و ادب کی ابتدا ہی تخیل سے ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے جب انسان نے بھاپ اور بجلی کی قوت بھی دریافت نہیں کی تھی اس وقت بھی ادیب اور شاعر آسمان میں پرواز کرتے تھے۔ دیہوں اور شاعروں نے اپنے تخیل کے زور سے اڑنے والے قالین، کل کے گھوڑے اڑن کھٹولے اور ایسے عصا بنائے تھے جن کے ذریعہ انسان اڑ سکتا تھا اور ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچ سکتا تھا۔ تخیل ہی کی وجہ سے حقیقت افسانہ اور افسانہ حقیقت بن جاتی ہے چوں کہ فن کار تخیل سے کام لیتا ہے اس لیے اس کی تخلیق کردہ ہر چیز میں افسانویت داخل ہو جاتی ہے۔

ادب کی ماہیت میں اسی وجہ سے افسانویت بھی داخل ہے۔ کیوں کہ انسان جب اپنے تخیل سے کام لیتا ہے ہر واقعہ میں وہ کچھ نہ کچھ تبدیلی پیدا کرتا ہے۔ یہ تبدیلی شعوری یا غیر شعوری دونوں طرح ہو سکتی ہے۔ اسی وجہ سے Meer Spacks نے کہا ہے۔

”خود اپنی کہانی بھی بیان کرنا افسانے (Fiction) کی تخلیق کرنا ہے یہ بات ہم روزمرہ تجربے سے بھی جانتے ہیں، جب ہم کوئی واقعہ کسی محفل میں سناتے ہیں تو دانستہ طور پر یا بادل ناخواستہ حقیقی تجربے کا کچھ نہ کچھ حصہ اس کو بیان کرنے کی خاطر چھوڑتے دیتے ہیں یا حذف کر دیتے ہیں۔“

جب حقیقی واقعہ میں افسانویت یوں شامل ہو جاتی ہے تو ظاہر ہے کہ ادبی تخلیق میں کتنی کچھ شامل ہو سکتی ہے اس کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح افسانویت ہر ادبی تخلیق میں شامل رہتی ہے۔ افلاطون شاعری کو اسی بنا پر رد کرتا ہے کہ شاعری حقیقت پر مبنی نہیں ہوتی۔ یہ حقیقت کی نقل ہوتی ہے۔ اس لیے من گھڑت اور حقیقت سے بعید ہوتی ہے لیکن ارسطو گو شاعری کو نقل مانتا ہے لیکن اس نقل کو اہم اور ضروری قرار دیتا ہے کیوں کہ انسان نقل ہی کے ذریعے سب کچھ سیکھتا ہے۔ یوں وہ نقل کی افادیت کو ثابت کرتا ہے۔ نقل کا دوسرا فائدہ یہ ہے کہ انسان نقل کو

اصل کے مطابق دیکھ کر خوش ہوتا ہے اور مسرت حاصل کرتا ہے ، ارسطو کے نزدیک نقل سے مراد ایسی نقل نہیں ہے جس میں خود فن کار کا کچھ عمل دخل نہ ہو بلکہ اس کے نزدیک کسی چیز کی تخیلی طور پر دوبارہ تعمیر نقل ہے ۔ اسی وجہ سے ارسطو نے شاعری کو فلسفہ اور تاریخ سے زیادہ اہم قرار دیا ہے کیوں کہ ان میں تخیل کو وہ آزادی حاصل نہیں رہتی جو اسے شاعری میں حاصل رہتی ہے ۔ مثال کے طور پر تاریخ میں جو کچھ ہوا ہے اسی پر روشنی ڈالی جاتی ہے اور ڈالی جاسکتی ہے ۔ اس کے برخلاف شاعری میں جو کچھ ہو سکتا ہے وہ بھی بیان کیا جاسکتا ہے ۔ اس لیے شاعری کی پہنچ ماضی ، حال ، مستقبل ہر زمانے میں ہو سکتی ہے ۔

تاریخ اور ادب کا ایک اور بنیادی فرق یہ ہے کہ تاریخ صرف خارجی حالات و واقعات تک محدود ہوتی ہے جب کہ ادب کا تعلق داخلی حالت و کیفیت سے ہوتا ہے مثال کے طور پر اکبر کا کردار تاریخ میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے اور ناول اور افسانے میں بھی ۔ اکبر کا کردار اب افسانوی کس طرح بنتا ہے اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے ۔ اکبر نے کب ، کہاں اور کس سے جنگیں لڑیں ، اس نے کون سے ملک فتح کیے اس کے عہد کے حالات کیا تھے ، تہذیب اور تمدن کو فروغ دینے میں اس نے کیا کیا ۔ ان تمام باتوں کا احاطہ تاریخ کرے گی ۔ ان حالات کی پیش کشی کی حد تک اکبر کا کردار تاریخی اور حقیقی رہے گا ۔ لیکن یہی کردار افسانوی اس وقت بن جائے گا جب اکبر کے خارجی اعمال و افعال کو پیش کرتے ہوئے اس کی ذہنی اور جذباتی حالت و کیفیت کی عکاسی کی جائے گی ۔ کیوں کہ ذہنی اور جذباتی کیفیت صرف اکبر ہی جانتا تھا افسانہ نگار یا ناول نگار نے اپنے تخیل سے کام لے کر اس کی باطنی زندگی کو پیش کیا ہے ۔ ظاہر ہے کہ یہ حقیقت نہیں بلکہ افسانہ ہے ۔ جذباتی ، ذہنی اور باطنی زندگی کی یہ پیش کشی افسانویت میں داخل ہے ۔ کیوں کہ تخیل کے زور پر شاعر یا ادیب نے یہ حالت یا کیفیت پیش کی ہے ۔

ادب اپنی زبان ، جذبات انگیزی ، تخیل اور افسانویت کی وجہ سے پہچانا جاتا ہے ۔ ایک اور بات ادب کی ماہیت میں داخل ہے وہ ہے مواد کی ترتیب و تنظیم ۔ اس ترتیب و تنظیم کی وجہ سے ایک حسن اور خوب صورتی ادبی تخلیقات میں ملتی ہے ۔ یہ

جمالیاتی تاثر ادب میں مختلف طریقے سے پیدا کیا جاتا ہے۔ جمالیاتی تاثر پیدا کرنے کے لیے ادب کو سانچوں میں بھی ڈھالا جاتا ہے۔ مضمون نے کہا ہے:

تفاوت قیامت یار و قیامت میں ہے کیا مضمون

وہی فتنہ ہے یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

جب بھی کوئی "فتنہ" سانچے میں ڈھلتا ہے قیامت برپا کر دیتا ہے۔ ادبی تحقیق کی اثر انگیزی سانچوں میں ڈھسنے کے بعد اور بڑھ جاتی ہے۔ ادب کے بہت سے سانچے ہیں جنہیں اصنافِ سخن یا اصنافِ ادب بھی کہا جاتا ہے۔ ایک ہی بات صرف ایک شعر میں بھی کہی جاتی ہے، قطعہ میں یا رباعی یا مختصر نظم میں بھی۔ اس کا اثر مختلف سانچوں میں ڈھلنے کے بعد مختلف ہو جاتا ہے۔ یہ سانچے ادب و شاعری میں مختلف صورتوں میں ہوتے ہیں۔ اگر ان کو سانچے میں ڈھالا نہ جائے تو ان کا اثر بہت کچھ یا بالکل ختم ہو جائے گا۔ جیسے مذکورہ بالا شعر کے خیال کو اگر عام بول چال کی نثر میں بیان کیا جائے تو اس کا سارا حسن اور اس کی وجہ سے ان کا تمام اثر ختم ہو کر رہ جائے گا۔ یہ خصوصیت بھی ادب کی ماہیت میں داخل ہے۔ کسی اور علم میں اصناف کی شیرازہ بندی نہیں ملتی۔ دوسرے علوم میں واقعات، حالات، کیفیات اور احساسات کو بیان کرنے کا ایک راستہ، سادہ اور دو ٹوک انداز ملتا ہے۔ مثال کے طور پر تاریخ میں واقعات، حالات و کیفیات کو بیان کرنے کا ایک ہی طریقہ اور انداز ہوگا۔ لیکن ادب میں شنوی، قصیدہ اور نظم سے لے کر افسانے، ناول اور مکالمے میں ان ہی حالات و واقعات کو مختلف سانچوں میں ڈھال کر اس کی اثر انگیزی میں بے حد اضافہ کیا جاتا ہے۔ یہ بھی ادبی تخلیقات کی بہت اہم پہچان ہے کیوں کہ اس سے ادبی تحقیقات میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔

یہاں ادب کی ماہیت کو واضح کرنے کے لیے اگر ادب کی مختلف تعریفوں کو سامنے رکھا جائے تو ان سے اس کی ماہیت کو سمجھنے میں بڑی مدد ملے گا۔ اس مضمون میں مختلف مفکرین اور علماءِ ادب کی ماہیت کو بیان کرتے ہوئے اس کے مختلف اجزاء اور عناصر پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان ہی کو پیش نظر رکھ کر ادب کی مختلف تعریفیں اخذ کی جاسکتی ہیں۔ الملائون کے نظریہ سے جو تعریف اخذ کی جاسکتی ہے وہ ہے:

” ادیب اور شاعری افسانوی ہیئت اور صورت میں اپنے تجربات مشاہدات اسی طرح پیش کرتے ہیں جس سے قاری کے جذبات متاثر ہوتے ہیں یا حقائق کو ایسی افسانوی صورتوں میں پیش کرنا جس سے قاری کے جذبات متاثر ہوں شاعری یا ادب ہے۔“

لانچائنس نے ادب کی ماہیت کے تعلق سے جو بحث کی ہے۔ اس سے ادب کی حسب ذیل تعریف اخذ کی جاسکتی ہے۔

”تخیلی ادب وہ ہے جس میں اثر انگیزی مسکور کن حد تک ہو اور جس میں اعلیٰ اسلوب، اعلیٰ زبان کے ساتھ ایسا معنوی جوہر بھی ہو جو فکر کی بلندی، وسعت خیال، کائناتی بصیرت کو اس گہرائی و سنجیدگی سے اور ایسے پیکروں اور موزوں اور حسین الفاظ کے ذریعے پیش کرے کہ ہمارے جذبات و احساسات کی مکمل ترجمانی ہو جائے اور ہم جمالیاتی مسرت سے ہم کنار ہو جائیں۔“

سڈنی کے نظریات کو پیش نظر رکھ کر ہم نے یہ تعریف اخذ کی ہے:

” ادب ایک ایسی تخیلی تعمیر اور اختراع ہے جو خوب صورت اور جذباتی انداز اظہار سے متاثر بھی کرے اور مسرت بھی بخشنے۔“

ڈرائڈن کے خیالات سے اب کی تعریف یوں اخذ کی جاسکتی ہے:

” انسانی فطرت کی حقیقت شاعرانہ اور زندگی سے بھرپور، دل کش پیکروں میں پیش کشی ادب ہے۔“

ورڈزورث کے خیالات سے جو تعریف اخذ کی جاسکتی ہے وہ یوں ہوگی:

” نفس انسانی کے آئینے میں قدرت اور فطرت کے مظاہر کو دیکھنا اور دکھانا، ادب اور شاعری ہے۔“

اس طرح سے مختلف اہل قلم نے شاعری اور ادب کے تعلق سے ان افکار و نظریات کا اظہار کیا ہے ان سے ادب کی ماہیت پر روشنی پڑتی ہے اور ادب کی ماہیت سمجھی جاسکتی ہے۔

ادب کا مقصد کیا ہے؟

ادب کا مقصد کیا ہے؟ اس تعلق سے کافی اختلافات ملتے ہیں۔ لیکن دو نقاط نظر ابتداء ہی سے نظر آتے ہیں۔ ایک نقطہ نظر ادب برائے ادب کا ہے اور دوسرا ادب برائے زندگی ہے۔ فلاطون کے زمانے سے یہ موضوع بحث بنے ہوئے ہیں۔ اور سچ تک ان پر گفتگو ہو رہی ہے۔ بعض لوگ ادب کو ادبی معیار ہی کے لحاظ سے دیکھنا چاہتے ہیں۔ اگر کوئی تخلیق ادبی معیار پر کھری تر رہی ہے تو ان کے نزدیک اس کو کسی اور نقطہ نظر سے دیکھنا یا جاننا ادب کے ساتھ زیادتی کرنا ہے۔ اس کے برخلاف ادب برائے زندگی یا فن برائے زندگی کا نظریہ رکھنے والوں کا کہنا ہے کہ ادب زندگی کا ایک حصہ ہے اس سے زندگی کو بہتر بنانے میں اسے اپنا حصہ ادا کرنا چاہئے۔ ان نقاط نظر کی آویزش اس زمانے سے چلی آرہی ہے۔ جب سے ادب کو تنقیدی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے افلاطون کا نام آتا ہے۔ افلاطون کے خیالات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب برائے زندگی کا قائل تھا۔ پہلے تو وہ اپنی خیالی جمہوریہ میں شاعروں کو جگہ دینے پر تیار ہی نہیں ہے۔ اس کے نزدیک شاعر ایک جذب کے عالم میں شعر کہتا ہے۔ اور ایسا شخص کسی خاص مقصد کو فروغ دینے میں اپنا حصہ ادا نہیں کر سکتا۔ فلاطون اپنی جمہوریہ میں مثالی نظم و نسق قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ شاعروں کو اسی بناء پر نکال باہر کرتا ہے کہ وہ جذب کی کیفیت میں لوگوں کے

جذبات مشتعل کر سکتے ہیں، ور یوں امن، سکون میں خلل پیدا کر سکتے ہیں۔ وہ شاعروں کی رعایت دینے پر تیار ہے اگر وہ ”عمدہ کاموں کے خالق بن جائیں“۔ لیکن یہ رعایت بھی، وہ صرف ان شاعروں کو دینا چاہتا ہے جو پختہ عمر کے ہوں یعنی ”پچاس سال سے کم نہ ہوں“۔ گویا ان میں ٹھہراؤ اور سنجیدگی پیدا ہو جائے۔ اس کے ساتھ وہ ان پر یہ بھی شرط عائد کرتا ہے کہ وہ کوئی ”عظیم کام“ انجام دیں۔ وہ ان شاعروں سے رعایت کرنا نہیں چاہتا جنہوں نے کوئی عظیم کام انجام نہ دیا ہو۔ وہ ان شاعروں کو پورا کرنے والے شاعروں کو شاعری کرنے کی آزادی دینے کے لئے تیار ہے، وہ کہتا ہے۔

”ایسے ہی شاعر آزادی کے ساتھ نغمہ سرائی کر سکیں گے مگر یہ رعایت تمام شاعروں کے لئے عام نہیں ہونی چاہئے“

افلاطون کے نزدیک شاعری یا فن کا مقصد سوسائٹی کی خدمت اور اصلاح ہے۔

ارسطو بہت ہی متوازن انداز میں فن اور شعر و ادب کو بیک وقت فنی تقاضوں پر بھی لکھتا ہے اور فن زندگی میں جو افادیت رکھتا ہے اس کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ افلاطون نے شاعری اور فن کو نقل کہا ہے۔ لیکن وہ نقل ہونے کی وجہ سے اس کی ممانعت کرتا ہے اور اسی بنا پر اسے مضرت قرار دیتا ہے۔ ایک تو اس وجہ سے نقل جھوٹ پر مبنی ہوتی ہے دوسری یہ کہ وہ حقیقت سے دور ہوتی ہے۔ ارسطو نقل کے نظریے کو قبول کرتا ہے لیکن اسے افلاطون کے برعکس مفید قرار دیتا ہے۔ ایک تو اس لئے کہ نقل کرنے سے آدمی کو خوشی ہوتی ہے۔ وہ جب کسی چیز کی ہو بہو نقل کرتا ہے یعنی تصویر اتار لیتا ہے تو اس کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔ مسرت نہ صرف خود نقل کرنے والے کو حاصل ہوتی ہے بلکہ اس کو بھی جو اس نقل کو دیکھتا ہے۔ دوسرے یہ کہ نقل ہی کے ذریعہ انسان زندگی میں ہر چیز سیکھتا ہے۔ نقل ہی کے ذریعے انسان مکھن پڑھنا، اٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا اور اوڑھنا نرض کہ زندگی کی جتنے آداب ہیں سیکھتا ہے۔ اس لئے نقل سے مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور درس بھی ملتا ہے۔ ارسطو کی طرح ہورٹس بھی شاعری کو مفید، مذید اور شیریں قرار دیتا ہے۔ اصل میں فن یا شعر، ادب بھی اگر اعلیٰ درجے کا ہے تو بیک وقت فن کے معیار پر بھی پورا اترے گا اور زندگی کے تقاضوں کو بھی پورا کرے گا۔ اب سواں یہ پیدا ہوتا ہے کہ زندگی کے فن سے کیا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ جاننے کے لئے ہم کو ادب کی

ماہیت کی طرف رجوع ہونا پڑے گا۔ کیونکہ کسی چیز کی ماہیت ہی اس کے مقصد کا تعین کرتی ہے۔ جیسے ایک پھول ہے اس کی ماہیت میں خوشبو بھی ہے اور خوب صورتی بھی۔ پھول کا بنیادی کام تو خوشبو پھیلانا ہے یا پھر اپنے حسن اور خوب صورتی سے اس کو بھانا اور رجھانا ہے۔ ہم اس کی ماہیت ہی کے مطابق اس سے مختلف کام لیتے ہیں باغیچوں میں لگانے سے لے کر گل دانوں میں جانے تک وہ نئی کام انجام دیتا ہے۔ پھول کا اصل اور بنیادی کام جب ہو جاتا ہے تو اس سے دوسرے کام لئے جاسکتے ہیں۔ جیسے گلاب سے گل قند بنایا جاسکتا ہے اور بنایا جاتا ہے۔ اس طرح گلاب سے جو مادی فائدہ ہو رہا ہے وہ ذیلی اور ضمنی ہے۔ گلاب کا اصلی فائدہ تو اس کے حسن اور خوشبو میں ہے۔ گو یہ فائدہ مادی نہیں ہے لیکن یہ ایسی افادیت ہے جس کی چاہت ہمارے اندر ہمیشہ موجود رہتی ہے۔ یعنی جمالیاتی احساس کی تشفی۔ حسن اور خوب صورتی کی چاہ انسان کی سرشت میں داخل ہے۔ ہم مختلف طریقوں سے اور جانے اور انجانے پر اپنے احساس حسن کی تشفی کرتے رہتے ہیں۔

احساس حسن کی تشفی ہم جس طرح سے کرتے رہتے ہیں اس کو یوں سمجھا جاسکتا ہے۔ اگر ہمارے سامنے دو میز ہوں ایک ہی کٹری اور ایک انداز میں بنے ہوئے۔ لیکن اگر ایک پر اچھی پالش ہو اور دوسرا بغیر پالش کے ہو تو ہم ان میں سے کس میز کو لینا چاہیں گے؟ ظاہر ہے اسی میز کو جس پر پالش ہے۔ جہاں تک میزوں کی کارکردگی اور افادیت ہے وہ دونوں میں یکساں ہے۔ اس طرح زندگی کی ہر چیز میں ہم اپنے احساس حسن کی تشفی چاہتے ہیں۔ خواہ کھانے پینے کی چیزیں ہوں یا پہننے اور بھنے کی مکان ہو یا سواری۔ افادیت اور کارکردگی یکساں ہونے کے باوجود ہم ترجیح اسی چیز کو دیں گے جس میں حسن اور خوب صورتی ہے۔ شعر و ادب اور سرے فنون لطیفہ کا مقصد جمالیاتی تسکین پہنچانا ہے۔ جمالیاتی مست کی چاہ ہر انسان میں موجود ہوتی ہے۔ اور اسی کی تشفی ہر انسان کسی نہ کسی طرح چاہتا ہے۔ اسی وجہ سے جگر نے کہا ہے:

حسن جس رنگ میں ہوتا ہے جہاں ہوتا ہے

ہل دل کے لئے سرمایہ جاں ہوتا ہے

شعر و ادب کی ماہیت میں بھی جمالیاتی اثر انگیزی بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ خود ادبی زبان ایک حسن اور

خوب صورتی رکھتی ہے۔ ادبی زبان میں دلکشی اور رعنائی پیدا کی جاتی ہے۔ یہی سے ظاہر ہے کہ ادب کا یہ مقصد

جہاں سب سے بڑا مسئلہ ہے۔ ادبی زبان و بیان میں، قوت ہوتی ہے جو ہمارے جذبات کو متحرک کرتی ہے۔ ادبی زبان کی یہی قوت ہے جس کی وجہ سے فلاطون شاعروں کو اپنی جمہوریت میں جگہ دینا نہیں چاہتا۔

جہاں ادبی اثر انگیزی ادب ہی کا نہیں ہر فن کا مقصد ہوتا ہے۔ بد صورت چیز بھی فن کے سانچے میں ڈھل کر خوب صورت ہو جاتی ہے۔ یہی ہیئت داں وکٹر شکلووئسکی VICTOR SHKLOVSKY نے اس مسئلے میں DEFAMILIARIZATION یعنی غیر مانوسیت کا نظریہ پیش کیا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق ہم ہر چیز کو جس طرح محسوس کرتے ہیں یا اس کا ادراک کرتے ہیں۔ اپنی عادت کے مطابق کرتے ہیں۔ بد صورتی کا جو احساس یا ادراک ہے وہ عادت کے مطابق ہے۔ یہ ایک طرح سے غیر اختیاری عمل ہے۔ ہم مختلف چیزوں کا احساس عادتاً رکھتے ہیں۔ شعری زبان یا ادبی بیانات یا مجموعی طور پر فنکاری میں ہماری اس عادت کے خلاف چیزوں کو نئے یا مختلف انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ ورنہ ہم ان حقیقت کو بالکل الگ انداز سے دیکھنے لگتے ہیں۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے۔ بد صورتی گوارا ہی نہیں ہو جاتی بلکہ خوب صورتی معوم ہونے لگتی ہے۔ جو چیز یہ جو ہے وہ تو وہی ہے لیکن اب ہم اس کا ادراک مختلف انداز میں کرنے لگے ہیں۔ اب ہمارے احساس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ اسی عمل کو شکلووئسکی غیر مانوسیت DEFAMILIARIZATION کہتا ہے۔ فنکاری میں حقیقی بد صورتی ہر فن کی خوب صورتی غالب آ جاتی ہے۔ اور یوں فنکاری کسی چیز کو غیر مانوس انداز میں پیش کرنے کا نام ہے۔ فنکاری میں غیر مانوسیت کی اہمیت کو روسی ہیئت داں سے پہلے حالی نے بھی محسوس کیا تھا۔ اسی وجہ سے وہ مقدمہ شعر و شاعری میں مانوس خیال کو غیر مانوس زبان میں اور غیر مانوس خیال کو مانوس زبان میں پیش کرنے پر زور دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ادبی زبان میں بھی غیر مانوسیت کا فرما رہتی ہے۔ ہمارے یہاں جو علامتیں اور رموز ملتے ہیں۔ جو تشبیہیں اور استعارے ملتے ہیں ان سب کا کام وہی ناموزونیت پیدا کرتا ہے جس کے ہم عادی نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال کے شہین کویتے۔ اقبال کی شاعری میں یہ ایک علامت ہے۔ اقبال سے پہلے اردو زبان و ادب کی تاریخ میں شہین کا تصور ایک معمولی پرندے سے زیادہ تھکا۔ لیکن اقبال نے اس پرندے کی وہ صفات بیان کی ہیں جس سے ہم بالکل نامانوس تھے۔ بڑے اور عظیم تر اور دیب عام الفاظ میں وہ معنی پیدا کر دیتے ہیں جس سے ہم بالکل نامانوس ہوتے

میں اصل میں الفاظ میں نئی معنویت پیدا کر دینا ہی زبان کا تخلیقی استعمال ہے۔ ایسی صورت میں زبان صرف خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں رہتی بلکہ خود مقصد بن جاتی ہے۔ اب زبان صرف خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں رہی بلکہ وہ بجائے خود مقصد بن گئی ہے۔ کیونکہ زبان کے تریسی عنصر پر جمالیاتی عنصر غالب آ گیا ہے ادبی زبان کی یہی سب سے بڑی خصوصیت اور پہچان ہے۔

اس ساری بحث سے ظاہر ہے کہ ادب کا بنیادی مقصد انسان کے احساس جہاں کی تشفی ہے۔ ادب میں جو جمالیاتی اثر ہوتا ہے وہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ جمالیاتی اثر اندازی کا تعلق جذبات سے ہوتا ہے۔ وریوں مجموعی طور پر ادب میں جذبات کو متاثر کرنے کی بڑی قوت ہوتی ہے۔ یہ بھی ادب کی ماہیت میں داخل ہے۔ اس طرح جذبات، احساس کو متاثر کرنا بھی ادب کا مقصد ہوتا ہے۔ وہ لوگ جو ادب کو زندگی کی بہتری کے لئے استعمال کرنا چاہتے ہیں وہ ادب کی اس قوت کو کام میں لانا چاہتے ہیں۔ ادب کے ذریعے شاعر یا فنکار اگر کوئی پیام دینا چاہتا ہے یا کسی مقصد کی اشاعت کے لئے استعمال کرنا چاہتا ہے تو اسے ایسا کرنے سے باز تو نہیں رکھا جاسکتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایسے ادب کی قدر و قیمت کیا ہوگی۔ اس کا سیدھا سا جواب یہی ہوگا کہ ادب اگر اپنے اولین مقصد کو پورا کئے بغیر ثانوی مقصد کے لئے استعمال ہو رہا ہے تو اس کی ادبی قدر و قیمت کچھ بھی نہیں ہوگی۔ ڈیوڈ نیچس نے اپنی کتاب **A STORY OF LITERATURE** میں کس بات سے بحث کی ہے اور اس بات کی بڑی عمدگی سے وضاحت کی ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق اگر کوئی ناول چین کے بارے میں لکھا گیا ہے اور موجود چین کے حالات و واقعات پر تفصیلی روشنی ڈالتا ہے تو اس ناول کی قدر و قیمت ادبی نہیں بلکہ صحافتی یا معلوماتی ہوگی۔ اگر یہ ناول کسی خاص کام کی طرف راغب کرتا ہے یا کسی بات کی طرف راغب کرتا ہے تو اس ناول کی حیثیت خطابانہ (RHETORICAL) بھی ہوگی اس سے بڑھ کر اگر یہ ناول دل نشین خوب صورت اور دلکش انداز میں انسانی زندگی کی بعض پہلوؤں پر اس انداز سے روشنی ڈالتا ہے کہ ہم اس سے ایک نئی روشنی اور بصیرت حاصل کرتے ہیں تو پھر اس ناول کی ادبی قدر و قیمت بہت ہوگی۔ اس بات میں بہت ہی روشن اور شاندار مثال اقبال کی 'عظم مسجد' قریب بھی ہے۔ اس مسجد کے تعلق سے اس عظم کے ذریعہ بہت سی معومات حاصل ہوتی ہیں۔ دنیا کی تاریخی عمارت

میں گو اس مسجد کی غیر معمولی اہمیت نہیں ہے اس سے باوجود اس نظم سے اس مسجد کے تعلق سے ایک نئی روشنی اور بصیرت ملتی ہے اس مسجد کو اقبال نے اپنے انش پر سوز اسلوب سے ساتھ دانی بنا دیا ہے۔ اس نظم ذہیبانہ زور بھی ہے اور شاعرانہ بلند آہنگی بھی۔ یہ نظم اقبال کا معجزہ فن ہے۔ جس کی نمود اقبال کے خون جگر سے ہوتی ہے۔ اس نظم میں جذبہ اور احساس کی قوت نے جو ارتعاشات پیدا کر دیتے ہیں۔ اس سے ہم متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ نظم کا آہنگ الفاظ کا دروہیت اس قدر دل نشین و خوبصورت ہے کہ ہم اس کو پوری طرح سمجھے بغیر بھی اس سے متاثر ہو جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے کسی نے کہا ہے:

A Poem should not mean

معنویت و جودیت کے بعد ہی پیدا ہوتی ہے۔ کسی کا وجود جب ہمارے حواس کو متاثر کرتا ہے تو پھر ہم اس کی معنویت پر غور کرتے ہیں۔ اس لئے مقدم بات ادب کی اثر انگیزی یا اس کا جمالیاتی پہلو ہے۔ اس کے بعد اگر اس سے کوئی کام لیا جاتا ہے یا ادب کوئی کام انجام دیتا ہے تو اس کو سونے پر سہاگہ کہا جاسکتا ہے۔ ادب اگر اپنے بنیادی مقصد کو پس پشت ڈال کر اگر کوئی کام انجام دیتا ہے تو وہ اپنی ادبی اہمیت کھودیتا ہے۔

بعض لوگ فن یا ادب میں مقصدیت کو اولیت دینا چاہتے ہیں۔ بعض مادی افادیت پر زور دیتے ہیں۔ ایسے میں ادب کا بنیادی مقصد پورا نہیں ہوگا۔ اور جب ادب کا مقصد پورا نہیں ہوگا تو وہ ادب کے درجے سے نیچے گر جائے گا۔ ادب یا فن بنیادی کام احساس جمال کی تشفی ہے۔ اگر وہ اس کو پورا کر دیتا ہے تو اپنے مقصد کی تکمیل کر دیتا ہے۔ اسی بات کو یوں سمجھا جاسکتا ہے۔ شہر آفاق تاج محل ہے۔ اس کو دیکھنے کے لئے ہزاروں کوس دور سے لوگ آتے ہیں۔ اپنا روپیہ پیسہ خرچ کرنا پڑتا ہے۔ ان کو مادی طور پر کیا حاصل ہوتا ہے۔ مادی اعتبار سے بظاہر نقصان ہی ہوتا ہے لیکن دیکھنے والے خوش اور مطمئن وہاں سے لوٹتے ہیں۔ تاج محل کے حسن سے انہیں جمالیاتی حسرت حاصل ہوتی ہے۔ اصل میں یہی صلہ ہے جس کے لئے وہ سفر کی تکالیف بھی برداشت کرتے ہیں اور اخراجات بھی۔ یہ جو جذباتی آسودگی ہے وہی اہمیت رکھتی ہے اور یہی فنکاری کا اصلی صلہ بھی ہے اور مقصد بھی۔ فنکاری خواہ وہ عمرت کی ہو مجسمہ کی ہو موسیقی کی ہو یا شعر و ادب کی اس کا بنیادی کام جذباتی آسودگی پیدا کرنا ہوتا ہے۔ فن جذبات کی آبیاری

چیز اور فنکاری مجازی دنیا کو سامنے رکھ کر اپنی تخلیق پیش کرتا ہے۔ اداوں وہ حقیقت سے تین درجے دور ہو جاتا ہے۔

کی وجہ سے وہ فن و فن گھڑت اور جھوٹ کر دیتا ہے۔ ادا ہون اصل میں شعراء ادب کی افسانویت پر معترض ہے کیونکہ شعراء ادب میں حقائق میں رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ رنگ آمیزی تخیل ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے اور اسی کے زور پر ہوتی ہے۔ اسی رنگ آمیزی کی وجہ سے افسانویت پیدا ہوتی ہے۔ ادا ہون کا یہ کہنا کہ شعراء ادب قاری کو حقیقت سے دور لے جاتا ہے صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ شعراء ادب کی وجہ سے قاری حقیقت سے قریب ہو جاتا ہے کیونکہ وہ ان کے ذریعے ایک نئی حقیقت کو پاتا ہے۔ جس سے وہ اب تک بے خبر تھا۔ یہ افسانویت ہی ہوتی ہے جو انسانی زندگی کے تعلق سے ایک نئی آگہی اور بصیرت عطا کرتی ہے۔ انسان بغیر اس تجربے سے گزرے جس کا تخلیق میں ہوا ہے۔ اس تجربے کے تعلق سے وہ سب کچھ معلوم کر لیتا ہے جو اس کو اس تجربے سے گزرنے کے بعد ہی معلوم ہو سکتا ہے۔ جیسے روسی ناول نگار دوستووسکی نے ایک ناول کرائم اینڈ پنشمنٹ CRIME AND PANISHMENT کے نام سے لکھا جس میں ایک قاتل کی نفسیاتی حاست بعد کیفیت کو پیش کیا گیا ہے۔ وہ عادی مجرم نہیں بلکہ جذباتی تناؤ میں یہ جرم اس سے سرزد ہو جاتا ہے۔ اس کا منشاء قتل کرنے کا بھی نہیں ہوتا۔ دوستووسکی نے اس گہرائی اور باریک بینی سے ایک قاتل کی نفسیاتی کشمکش کو پیش کیا ہے کہ ہم قتل کے بغیر قاتل کی باطنی حالت اور کیفیت کو جان لیتے ہیں۔ یہ ہو سکتا ہے کہ افسانہ نہیں حقیقت ہو۔ ایسی صورت میں ایک نئے تجربے سے آگہی اور نئی بصیرت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ قتل کے بارے میں تو ایسی بات کہی جاسکتی ہے کہ لیکن خود کشی کی نفسیاتی کیفیت اور پیش کشی کے بارے میں کیا کہا جاسکتا ہے اس میں تو صرف افسانویت ہی ہو سکتی ہے۔ کیونکہ خود کشی کرنے کے بعد تو ایسی صورت ممکن نہیں عصمت چغتائی کا مختصر ناول ”عجیب آدمی“ اس بات کی بہترین مثال ہے۔ اس میں مشہور فلم اشار اور ڈائرکٹر گروت کی زندگی کو پیش کیا گیا۔ گروت نے ایک مشہور بے بیک شگر سے شادی کر لی تھی۔ اس کے بعد اس کی زندگی میں ایک مشہور اداکارہ آئی۔ گروت ہی نے اس اداکارہ کو فلمی دنیا میں متعارف کیا تھا۔ وہ اس کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ ازدواجی زندگی کے تقاضے دوسری طرف محبت کے شدید جذبات اس کا قابل برداشت جذباتی بیجان میں مبتلا کر دیتے ہیں کہ وہ خود کشی پر مجبور ہو جاتا ہے۔ صحافتی خبر ہے کہ گروت اپنے فلیٹ میں اکیلا تھا۔ وہ شراب میں نیند کی

بھی کرتا ہے اور ان کی توازن بھی پیدا کرتا ہے۔ ارسطو نے آج سے ہزاروں سال پہلے فکاری کی اسی خصوصیت کو نمایاں اور واضح کرتے ہوئے CATHARSIS کا نظریہ پیش کیا تھا۔ یہ اصل میں مدح و بالشت کی حیثیت رکھتا ہے۔ ارسطو بھی کہتا ہے کہ ادبی تخلیقات ہمارے جذبات کو ابھاران کی اس طرح سے نکاسی کرتی ہیں کہ ان میں توازن پیدا ہو جاتا ہے رنج و غم کے جذبات دس پر چھانی ہوئی غم کی گھٹن کی کیفیت کو ہلکا کر دیتے ہیں اور خوف دس سے نکل جاتا ہے۔ یوں ادب کا مقصد جذبات کو سیراب کر کے ان کو آسودہ بھی کرتا ہے۔

قوت متخیل کو متحرک کرنا یا سے مہمیز لگانا بھی ادب کا کام ہے۔ ادبی زبان میں جو معنوی تہہ داری متی ہے اس کی وجہ سے ہمارے تخیل کو تحریک متی سے اور ہم نئی نئے معنی اس سے اخذ کرتے ہیں۔ ساخت دس یہ کہتے کہ متن کثیر طبعی ہوتا ہے۔ اس لئے مصنف کا جو منشاء ہے وہ اہمیت نہیں رکھتا۔ ایک معروف ساخت دس داں بارت یہاں تک کہتا ہے کہ متن یا تحریر لکھنے کے بعد مصنف مرجاتا ہے۔ مطلب یہ کہ متن کے وجود میں آنے کے بعد مصنف کا اس سے ربط ٹوٹ جاتا ہے اور متن اپنی زندگی آپ جینے لگتا ہے۔ متن کے معنی کو متعین کرنے والا مصنف نہیں قاری ہوتا ہے بر قاری اپنے طور پر متن سے معنی اخذ کرتا ہے۔ اسی پر اس تنقید کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ ساخت دس میں معلوم باتوں کوئی اصطلاحوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ متن کثیر المعنی ہوتا ہے۔ یہ بات بھی جانتے ہیں ورنہ غاب کی اتنی شرحیں کیوں لکھی جاتی تھیں۔ قاری متن معنوں کو متعین کرتا ہے۔ اس بات کی گواہی بھی غالب کے کلام کی شرحیں دیتی ہیں۔ متن کے وجود میں آنے کے بعد اس کا رشتہ مصنف کے ٹوٹ جانے کے بعد غاب کی شرحوں ہی سے ثابت ہوتی ہے وطن کے وجود میں آنے کی بعد مصنف کے مرجانے کے بعد صرف چونکا دینے کے لئے ہے۔ کیونکہ متن کے وجود میں آنے کے بعد ہی مصنف مرجاتا ہے بلکہ پیدا ہوتا ہے اور زندگی پاتا ہے۔ بہر حال ہر بڑا مصنف یا شاعر گنجینہ معنی کا طسم پیدا کرتا ہے۔ اور قاری سے تخیل کو ایک مہمیز گاتا ہے کہ وہ اپنی قوت تخیل سے کام لے کر متن کے نئے نئے معنی اخذ کرتا ہے۔

ادب کا ایک اہم مقصد افسانویت بھی پیدا کرتا ہے۔ فدا حوں شمری یا فن کی سی سے محقت کرتا ہے کہ حقیقت سے دور ہوتے ہیں۔ وہ فکاری کو حقیقت سے تیس درجہ اور قرار دیتا ہے۔ کیونکہ حقیقت ازلی کا پر تو دنیا کی ہر

وہیں گھول کر بیٹھا یہ اور خواہش تھی۔ "غیب آدمی" میں عصمت نے خواہش کرنے والی ذیلیاتی حالت،
 کیفیت کو پیش کیا ہے۔ وہ جس انکار نہ ہنرمندی سے باطنی بیجان کو پیش کرتی ہیں۔ ہم اس شدت سے محسوس کرنے
 لیتے ہیں کہ یہ جذبہ جاذبہ میں ہی خود اتنی ممکن ہے۔ اس جذبہ جاذبہ کی حالت و کیفیت حد درجہ یقین افزا ہے۔
 اس ناؤں کو پڑھتے ہوئے یہ حساس ہوتا ہے ایسی جذبہ جاذبہ کی حالت میں انسان کے لئے خود کشی کے سوا اور کوئی چارہ
 نہیں رہ جاتا۔ گرد و دت پر جو کچھ گزری تھی وہ اس کے سوا کوئی اور نہیں جان سکتا۔ لیکن ناؤں نگار عصمت نے اپنے تخیل
 سے کام لے کر اس کی جذبہ جاذبہ کی کیفیت کو پیش کیا ہے۔ خود کشی کے وقت گرد و دت تھا تو۔ عصمت نے اس کو جذبہ جاذبہ
 پیش کشی کی ہے وہ تمام تر افسانوی ہے۔ کیونکہ گرد و دت کی باطنی حالات کا علم سوائے خود اس کے کسی کو نہیں ہو سکتا تھا۔
 لیکن جب ناؤں نگار کسی کردار کی باطنی حالت و کیفیت کو پیش کرتا ہے تو وہ اپنے تخیل سے کام لیتا ہے۔ اس طرح جب
 ناؤں نگار کسی حقیقی کردار کی باطنی حالت و کیفیت کو پیش کرتا ہے تو افسانہ نویت پیدا ہو جاتی ہے۔ تو ہم یہ محسوس کرتے
 ہیں کہ افسانہ نہیں بلکہ واقعہ ہے۔ حالانکہ واقعہ صرف ظاہری عمل تک محدود ہے۔ لیکن ناؤں نگار نے حقیقی واقعہ میں
 ایسی خوب صورتی سے افسانہ شامل کر دیا ہے کہ یہ پورا واقعہ حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح افسانہ نویت سے کام لیتا
 بھی چونکہ ادب کی ہیئت میں داخل ہے اس لئے اس کے مقصد میں بھی وہ شامل ہے۔

ادب کا ایک بنیادی مقصد جیسا کہ ہم بحث کر چکے ہیں ہمارے احساس جمال کی تشفی اور تسکین ہے۔ اس
 وجہ سے فنکاری کے ہر مرحلے میں فنکارانہ دانستہ یا نادانستہ حسن کاری سے کام لیتا ہے۔ شعرو ادب میں جو مختلف
 اصناف بنتے ہیں وہ بھی اسی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے ہیں۔ ادب میں ہر چیز اور ہر بات کو خوب صورت
 سانچوں میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔ رباعی ہو یا غزل مثنوی ہو یا قصیدہ ہر صنف سخن ایک جہتی رنگ و ہنگ
 رکھتی ہے۔ وہ اسی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے ہیں۔ ادب میں ہر بات اور ہر چیز کو خوب صورت سانچوں میں
 ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔

یہ بات ہمیشہ پیش نظر رکھنی چاہئے کہ ادب کا مقصد سرسرت پہنچانا ہے اگر سرسرت یا تفریح پر ہی ادب کا سفر ختم
 ہو جاتا ہے تو وہ ادب اعلیٰ درجے کا نہیں ہوگا۔ ہر اعلیٰ درجے کے ادبی تخلیق خواہ وہ کسی بھی صنف میں ہو یک نئی

بصیرت عطا کرتی ہے۔ ایک نئی آگہی اس سے ہم کو حاصل ہوتی ہے ادب ایک ایسی روشنی ہے جو انسانی زندگی کے تاریک ترین گوشوں کو منور کر دیتی ہے۔ حقیقت کی روشنی محدود ہوتی ہے زندگی کے ہر گوشے کو وہ منور نہیں کر سکتی بالکل اسی طرح جیسے سورج کی روشنی جو سارے عالم کو روشن و گرم کرتی ہے، وہ زندگی کی بقاء کے لئے ملتی اور ضروری ہے۔ اس کے تعلق سے کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔ اس سے باوجود سورج کی روشنی ہر جگہ نہیں پہنچ سکتی۔ جیسے غاروں کے اندر مکانوں کے تاریک گوشوں تک ہم کو یہاں مصنوعی روشنی کی ضرورت پڑتی ہے ایسی جگہوں پر صرف چراغ یا نارنج یا برقی بہر حال کوئی مصنوعی روشنی ہی پہنچ سکتی ہے۔ مجازی اہمیت حقیقت سے ایسی ہی صورتوں میں بڑھ جاتی ہے۔ ادب اور شعرا فلاطون کے نزدیک حقیقت سے دور ہیں کیونکہ وہ مجازی ہیں۔ جیسا کہ ہم ابھی بحث کر چکے ہیں بعض جگہ حقیقت کی نہیں مجازی اہمیت ہوتی ہے۔ بعض حقیقتوں تک ہم مجازی روشنی ہی کے ذریعے پہنچ سکتے ہیں۔ ادب کا مقصد بھی مجازی روشنی اور آگہی فراہم کرنا ہے جو انسانی زندگی کے ایسے گوشوں کو بھی منور کر دے جو بالکل چھپے ہوئے ہیں۔ گویا آگہی اور بصیرت عطا کرنا ہے جو اس سے پہلے ہم کو حاصل نہ تھی۔ ذہنی جذبہ اپنی اور باطن زندگی کے تاریک گوشوں کو شعرا ادب جس طرح روشنی میں لاتے ہیں اس کا اعتراف شہر آفاق تحصیل نفسی کے ماہ فرائیڈ نے بھی کیا ہے۔ فرائیڈ کی سترہویں سالگرہ کے موقع پر جب اس کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے یہ کہا گیا کہ انسانی لاشعور کو اس نے دریافت کیا ہے تو اس نے اپنی جوابی تقریر میں یہ کہا کہ انسانی لاشعور کو اس سے پہلے شاعر اور ادیب دریافت کر چکے تھے۔ اس نے تو اس دریافت کو ایک منضبط علم کی صورت دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنی بعض نفسیاتی اصطلاحیں یونان کی ادبی تخلیقات سے اخذ کی ہیں جیسے اس کا بہت ہی مشہور نظریہ ایڈیپس OEDIPUS COMPLEX جس میں لڑکا اپنی ماں سے بہت زیادہ لگاؤ رکھتا ہے یہ لگاؤ بعض صورتوں میں اس قدر بڑھ جاتا ہے کہ ایک نفسیاتی الجھن بن جاتا ہے یہ اصطلاح اس نے یونانی ڈراما نگار سوفوکلز کے ڈرامے OEDIPUS "ایڈیپس" سے لی ہے۔

ادب کا مقصد جیسا کہ ہم ابھی پر بحث کر چکے ہیں انسانی زندگی کے تعلق سے ایک نئی آگہی اور بصیرت بخشنا ہے۔ ایسی بہت سی باتیں مشاہدات اور تجربات جنہیں ہم دیکھتے ہیں جن سے ہم خود گزرتے ہیں ان کی حقیقت کو

نہیں جانتے ادب بہت ہی دلچسپ انداز میں ان کی اصلیت اور حقیقت ہم پر روشن کر دیتا ہے۔ یا جسے آپ م سبھی خواب دیکھتے ہیں۔ لیکن خواب کیا ہیں؟ کیوں پڑتے ہیں؟ عام طور پر ہم اس سے ناواقف رہتے ہیں۔ فرائیڈ نے خواب کے تعلق سے پنا ایک بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز نظریہ پیش کیا ہے؟ وہ خواب نا آسودہ خواہشوں کی آسودگی کا ذریعہ قرار دیتا ہے۔ وہ خواب کو FULFILLMENT OF UNFULFILEED WISH کہتا ہے۔ گویا وہ خواب ہمیں جن کی تشفی ہم اپنی حقیقی زندگی میں نہیں کر سکتے ان کی تشفی خواب میں کر لیتے ہیں۔ نذیر احمد نے ”ابن الوقت“ میں خواب کی یہی نفسیاتی توجیہ کی ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب فرائیڈ کے نام سے اردو ادیب قطعی ناواقف تھے۔ ہندوستان ہی میں نہیں خود یورپ میں بھی اس کے نام کا چرچہ نہیں ہوا تھا۔ فرائیڈ کے تعبیر خواب کے نظریات 1900ء میں شائع ہوئے جب کہ ابن الوقت 1888ء میں لکھا گیا۔ بہر حال فرائیڈ کے نظریات کی شہرت سے بہت پہلے نذیر احمد نے ابن الوقت کو خواب کے ذریعہ نا آسودہ خواہشوں کی آسودگی کرنا دکھایا ہے۔ ابن الوقت جب انگریزی وضع قطع اختیار کر لیتا ہے تو رہنے سہنے اٹھنے بیٹھنے غرض کہ ہر چیز اور ہر بات میں انگریزوں کی تقلید کرتا ہے۔ حد یہ کہ کھانے پینے میں بھی اپنی انگریزی وضع کو قائم رکھتا ہے اور ہندوستانی کھانے ترک کر دیتا ہے۔ جب وہ بیمار پڑتا ہے اور بخار میں مبتلا ہو جاتا ہے تو اس کا دل ہندوستانی چٹ پٹے کھانے کے لئے ترستا ہے۔ لیکن وہ اپنی طبیعت پر جبر کر کے انگریزی وضع پر قائم رہتا ہے۔ اور صرف انگریزی کھانے ہی کھاتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی نا آسودہ خواہش کی آسودگی خواب میں کر لیتا ہے۔ اور خواب میں دیکھتا ہے کہ وہ طرح طرح کے چٹ پٹے کھانے مزے لے لے کر کھ رہا ہے یوں شعروادب میں انسانی زندگی کے تاریک ترین گوشوں کو بھی منور کیا جاتا ہے۔ اس طرح شعروادب تفریح کا سامان بھی مہیا کرتے ہیں اور درس بھی دیتے ہیں۔ ادب ان دونوں مقاصد کو بڑی ہی خوبی سے پورا کرتا ہے۔ گویا ادب کا مقصد مسرت بھی بخش ہے اور آگہی اور بصیرت بھی عطا کرتا ہے۔

ادب اور اخلاق تعلق

ادب اور اخلاق میں کیا تعلق ہونا چاہیے یہ ایک ایسا موضوع ہے جو ہمیشہ زیر بحث رہا ہے۔ جن مفکروں کے خیالات ہم تک پہنچے ہیں ان میں افلاطون کو اوبیت حاصل ہے۔ افلاطون شعر و ادب کو اخلاقی بنیادوں پر جانچتا ہے اور جب شاعری اخلاقی معیار پر پوری نہیں اترتی تو وہ شاعروں کو ہی اپنی خیالی جمہور سے نکال باہر کرتا ہے گویا نہ رہے بانس نہ بچے بانسری۔ شاعری اخلاقی اصولوں کے تابع نہیں ہو سکتی۔ کیوں کہ وہ کسی بھی اصول کے تحت نہیں ہو سکتی۔ شاعر جب شاعری کرتا ہے تو ایک دیوانگی کی کیفیت اس پر طاری ہو جاتی ہے اور شاعر ایسی حالت میں کسی بھی اصول و ضابطہ کو خاطر میں نہیں لاتا۔ افلاطون اپنے سے پہلے کے عظیم شاعروں کو مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔ جیسے ہومر خدا کو ایسے کام کرتے ہوئے دکھاتا ہے جو اخلاقی نقطہ نظر سے برے ہیں۔ وہ دیوی دیوتاؤں کو غیر اخلاقی کام کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ وہ انہیں زانی بھی بتاتا ہے۔ جھوٹے بھی اور جھگڑالو بھی۔ وہ قدرت اور قوت رکھنے والے دیوتاؤں کو کسی اخلاقی اصول پر کاربند نہیں دکھاتا۔ زیوس جس کو چاہے خوش کر دیتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ کسی بھی اخلاقی اصول پر عمل پیرا نہیں ہوتا۔ اس طرح شاعر اخلاقی اصولوں کو پیش نہیں کرتے۔ وہ ہمیشہ حقیقت سے دور رہتے ہیں۔ اوریوں جھوٹ اور بے حقیقت چیزوں کے قریب ہوتے ہیں اور انھیں کو پیش کرتے ہیں۔ حقیقت تو صرف عالم مثال میں ہوتی ہے اور شاعر عالم مجاز کو دیکھتا ہے اور اس کی نقل اتارتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ شاعری جذبات کو بھڑکاتی ہے جبکہ اخلاقی نقطہ نظر سے جذبات کو قابو میں رکھنا اور ان کو بھڑکنے نہ دینا ہر اعتبار سے مستحسن ہے۔ ارسطو، افلاطون کی طرح خالص اخلاقی اعتبار سے شاعری یا فن کو نہیں جانچتا بلکہ ان میں جو مسرت بخشنے کی قوت ہے اور تفریح کا سامان مہیا کرنے کی

صلاحیت ہے اس کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ اخلاقی اعتبار سے بھی وہ شاعری اور فن کی مدافعت کرتا ہے۔ افلاطون شاعری کو جذبات کے برانگیختہ کرنے کی طاقت سے نالاں ہے۔ ارسطو اس کے برخلاف شاعری میں جو جذبات کو آسودہ اور متوازن بنانے کی قوت ہے اس کی وجہ سے اخلاقی اعتبار سے بھی اسے اچھا سمجھتا ہے۔ ارسطو نے سب سے پہلے شاعری کی آزادی اور خود مختاری کی اہمیت کو واضح کیا۔ بعد میں بہت سے مفکرین نے شاعری اور فنون لطیفہ میں جو حسن ہوتا ہے اس کی اہمیت کو مختلف انداز سے نمایاں کیا ہے۔

مغربی مفکر برک جمالیاتی تجربے کو بھی استہی اہم قرار دیتا ہے، جتنا حقیقی دنیا کا کوئی تجربہ ہو سکتا ہے۔ اس کے نزدیک جمالیاتی تجربہ ایک ایسا تجربہ ہوتا ہے جو عقل اور ارادے کا تابع نہیں ہوتا۔ یعنی جمالیاتی تجربہ، خالص جذباتی تجربہ ہے۔ جیسے تاج محل کے دیدار سے حاصل ہونے والا تجربہ۔ ظاہر ہے کہ عقل اور ارادے کا تابع نہیں ہوتا۔ ہام گارٹن نے جمالیات کو ایک نئے فلسفے کے طور پر پیش کیا۔ اس نے اپنے فلسفہ حسن، میں یہ بات ثابت کی کہ شاعری یا فنون لطیفہ کسی بھی دوسرے علم سے کم تر نہیں ہیں۔ اس طرح فن کی آزادی اور اس کے خود مکنتی ہونے کا پرچہ عام ہوا۔ فن کے لئے یہ غیر ضروری سمجھا جانے لگا کہ یہ اخلاق یا سیاست کا حلقہ بگوش ہو۔

کانت کے فلسفے کے اثر سے ان خیالات کو نہ صرف بے حد اہمیت حاصل ہو گئی بلکہ یہ تصورات یورپ کے ادبی افق پر پوری شدت سے چھانے لگے۔ پہلے حسن، سچائی اور خیر کو ایک ہی سمجھا جاتا تھا۔ لیکن کانت حسن کو نیکی افادیت اور لذتیت سے بھی الگ قرار دیتا ہے۔ کانت فنون لطیفہ کو حسن، تخیل، ذوق اور وجدان سے مرکب بتاتا ہے۔ اس کے نظریے کے مطابق شاعری، حسن اور فکر کے ترکیب پانے سے وجود میں آتی ہے۔ اس نے منطق کے مساوی جمالیات کو اہمیت دی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ دونوں کا مقصد ایک ہے۔ یعنی دونوں اپنے اپنے طور پر حقیقت کی تلاش کرتے ہیں۔ شاعری ہمارے منطقی تصورات کو محسوس انداز میں پیش کرتی ہے۔ کانت کی اس بات کو غالب کے ایک شعر کے ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے۔ اس میں منطق محسوس انداز میں ملتی ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اس کے کہنے کے مطابق شاعری عقلی تصورات ہی کو نہیں اخلاقی خصائل کو بھی جو غیر محسوس ہوتے ہیں محسوس بنا دیتی ہے۔ کائنات کے کہنے کے مطابق بھدی اور کسبہ چیزیں بھی فنونِ لطیفہ کا موضوع بن سکتی ہیں کیوں کہ ان کا کام ہی ہر چیز کو حسین انداز میں پیش کرنا ہوتا ہے۔ شاعری میں بھدی صورت، الم ناک واقعہ، محرب اخلاق بات بھی حسین اور دل نشیں پیرائے میں بیان کی جا سکتی ہے۔

حسن کو سب چیزوں سے زیادہ اہم اور ہر بات میں مقدم قرار دینے کو کئیس کے خیالات نے بڑا اہم حصہ ادا کیا ہے کیوں کہ اسی نے کہا تھا۔

A Thing of beauty is a Joy for ever

"ایک حسین چیز، ہمیشہ اور مستقل طور پر مسرت بخشی ہے۔"

اس کے علاوہ وہ حسن و صداقت کو بھی ایک ہی قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک صرف یہی بات جاننے کی ہے اس کے سوا کسی بھی بات کو جاننے کی ضرورت نہیں۔

Beauty is Truth , Truth beauty

حسن کی یہ اہمیت اور تقدم کی وجہ سے ادب کو زندگی کے کسی بھی شعبے سے الگ اور اپنے طور پر خود مختار قرار دیا گیا اور یہی نقطہ نظر ادب برائے ادب کی بھی جان ہے۔ اسی وجہ سے بعض ادیب حسن اور خوب صورتی ہی کو دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس میں اگر کوئی شر اور قسہ پل رہا ہے تو اس کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتے۔ جیسے ایک ادیب و کٹر کاڈن کہتا ہے

"ایک شہر مجھے اس کی عمارتوں کی وجہ سے پسند ہے اگر اس کے

باشندے بالکل شہ پسند ہیں اور اس میں جرائم ہوتے ہیں تو اس سے

مجھے کیا۔"

یہ لفظ، نظریہ ذات خود غیر اخلاقی ہے۔ اس سے ہم بعد میں بحث کریں گے۔ یورپ میں اس زمانے میں کائنات کے نظریات کی وجہ سے "جرمن جمالیات"، "کائنات کی جمالیات"، "آزادی فن"، "خالص فن"، "خالص حسن"، "ہئیت اور جنس اور" ادب

برائے ادب" کی اصطلاحیں اور الفاظ گونج رہے تھے۔ کانٹ کا اثر یورپ ہی تک محدود نہیں رہا۔ امریکہ میں ایڈگر ان پو کے پاس کانٹ کے زیر اثر ۱۸۵۰ء میں ادب برائے ادب کے خیالات واضح طور پر ملتے ہیں۔ وہ کہتا ہے لوگ جب حسن کی بات کرتے ہیں تو ان کے پیش نظر حسن کی صفات نہیں ہوتیں صرف اثر ہوتا ہے۔ وہ خالص روح کے ترفع کو بیان کرتے ہیں جو حسن اور خوب صورتی کی وجہ سے ان میں پیدا ہوتا ہے۔ "پھر وہ کہتا ہے کہ حسن کی وجہ سے جو اثر پیدا ہوتا ہے بالکل منفرد ہوتا ہے اور مقصود بالذات ہوتا ہے۔

انیسویں صدی میں یوں تو مختلف مفکروں اور ادیبوں نے فن کو صرف فنی نقطہ نظر سے دیکھنے، بھانسنے اور جانچنے کی اہمیت واضح کی۔ اور فن اپنی الگ حیثیت منوانے میں کامیاب ہو گیا۔ سٹھو آرٹلڈ جیسا نقاد جو ادب کو نقد حیات کہتا ہے وہ بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہا۔ وہ لکھتا ہے

"اخلاق اکثر بے حد تنگ نظری اور جھوٹے انداز میں پیش ہوتا ہے اور ہمارے بے تھکادینے والا بوجھ بن جاتا ہے اس لیے ہمارے لیے بعض وقت ایسی شاعری پر کشش بن جاتی ہے جس میں بغاوت ملتی ہے اور جو عمر خیام کی شاعری کا انداز رکھتی ہے اور بتاتی ہے کہ جو وقت ہم نے مسجد میں ضائع کیا ہے اس کی تلافی مے خانے میں کی جانی چاہیے یا پھر اس شاعری میں ہم کو کشش نظر آتی ہے جو اخلاقیات سے سروکار نہیں رکھتی اور جس میں ہنیت کی خوب صورتی ہوتی ہے۔

ادب کو اخلاق سے الگ ثابت کرنے میں مذکورہ بالا ادیبوں کے علاوہ پیٹر، ولسلر اور آسکر وائلڈ نے بہت اہم حصہ ادا کیا۔ وائلڈ نے اس تحریک کو نقطہ عروج تک پہنچا دیا۔ وہ فن ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے۔ فن ہی کو سب سے بڑی حقیقت اور حقیقی زندگی کو فسانہ سمجھتا ہے۔ فن برائے فن کی تحریک اپنے نقطہ عروج پر جب پہنچی تو فن یا ادب کے ذریعے اخلاق، سیاست یا کسی بات کا درس دینا یا متعین کرنا ادب اور فن کی توہین سمجھی جانے لگی۔ فن اور خوب صورتی کو ہر ذمے داری سے آزاد کرانے کی

کوشش کی گئی۔ ووسلر کہتا ہے:

”فن اپنی تکمیل میں لگا ہوتا ہے۔ وہ کسی چیز کا درس دینے کی کوشش

نہیں کرتا، اسے ہر حال اور ہر زمانے میں حسن کی تلاش ہوتی ہے۔“

وائٹلڈ کے نزدیک بھی چوں کہ فن، حسن کا اظہار کرتا ہے اور فن خود حسین ہوتا ہے۔

اس لیے اسے کسی سہارے کی ضرورت نہیں۔ کیوں کہ ”حسن ہر چیز کو بے نقاب

کر دیتا ہے وہ کسی بھی چیز کا اظہار نہیں کرتا“۔ جب حسن مقصود بالذات بن جاتا ہے

تو پھر ادب اور فن میں کوئی تجربہ کسی مقصد سے نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی نتیجے تک

پہنچاتا ہے۔ اس لیے پیر کہتا ہے ”تجربے کا حاصل کچھ اور نہیں تجربہ خود اپنا آپ حاصل

ہوتا ہے۔“ فن میں جذبے کو اہمیت دی جاتی ہے لیکن جذبے کو کسی مقصد کے لیے

صرف کرنا گویا فن کاری سے اپنے آپ کو بے تعلق کرنا ہے۔ اسی وجہ سے وائٹلڈ کہتا ہے

”جذبہ برائے جذبہ فن کا مقصد ہوتا ہے۔ جذبہ برائے عمل زندگی کا مقصد ہوتا ہے۔“

آسکر وائٹلڈ فنی چیزوں کو زندگی سے کسی طرح بھی متعلق کرنا نہیں چاہتا۔ فن، نفع و

نقصان سے بلند ہوتا ہے۔ ایسی تمام چیزیں جس میں فائدہ یا نقصان ہوتا ہے فن کے

دائرے میں شامل نہیں ہو سکتیں۔ اس لیے وہ لکھتا ہے:

”صرف خوب صورت چیزیں ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں۔ ایسی تمام

چیزیں جو مقصدی یا ضروری ہیں اور ہم پر اثر انداز ہو کر ہم میں

مسرت یا خوشی پیدا کرتی ہیں وہ فن کے دائرے سے باہر ہیں۔ ہمیں

فن کے مواد سے کم و بیش بالکل سروکار نہ رکھنا چاہیے۔“

وائٹلڈ کے اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ وہ فن کو زندگی سے بالکل الگ اور مختلف

رکھنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا موضوع صرف وہی چیزیں ہو سکتی ہیں جو خوب

صورت ہیں۔ خوب صورتی مادی فائدہ یا نقصان نہیں پہنچاتی۔ جیسے ایک گلاب کی

افادیت اس کے پھول ہونے میں ہے لیکن آسکر وائٹلڈ صرف یہی نہیں کہہ رہا ہے۔

گلاب جب فن کا موضوع بنتا ہے تو وہ رنگ اور خوش بو سے بھی علاحدہ ہو جاتا ہے اور

اس کی خوب صورتی کا انحصار اس کی فنی پیش کشی پر منحصر ہوتا ہے۔ آسکر وائٹلڈ اس

طرح ہیئت کی اہمیت کو ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک مواد خواہ کچھ بھی ہو،

ہئیت کو خوب صورت ہونا چاہیے۔ اسی وجہ سے وہ کہتا ہے۔ فن اخلاقی ہوتا ہے نہ غیر اخلاقی وہ یا تو اچھا ہوتا ہے یا برا۔

ہئیت ظاہر ہے کہ فن کا خاص جمالیاتی عنصر ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے مواد کو ایک سر نظر انداز کر کے ہئیت پر زور دیا جانے لگا۔ ہئیتی نقطہ نظر سے ادب کا جائزہ لینا ہئیتی تنقید کہلاتا ہے۔ آسکر وائیٹ نے سب سے پہلے ادب کی ہئیت کو غیر معمولی اہمیت دی تھی وہ کہتا ہے۔

”ہئیت ہی سب کچھ ہے وہ زندگی کا راز ہے۔“

اس کے نزدیک فن کاری صرف ہئیت کو ملحوظ رکھنے میں پہنا ہے۔ اسی لیے وہ دعویٰ کرتا ہے۔

”تم ہئیت کی پرستش کرو فن کا کوئی راز ایسا نہیں ہے جو تم پر ظاہر نہ ہوگا۔“

یہاں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ہئیت کا لفظ یوں تو کئی معنوں میں ہوتا ہے لیکن یہاں صناعی سے بہت قریبی مفہوم میں وہ استعمال ہوا ہے۔ مواد کی بجائے ہئیت پر اتنا زور دینے کا نتیجہ ہے کہ وائیٹ شاعری میں قافیے کو بے حد اہمیت دیتا ہے وہ لکھتا ہے:

”قافیہ ایک حقیقی فن کار کے ہاتھوں صرف وزن کے حسن کارکن ہی

نہیں رہتا بلکہ خیال اور جذبے کا روحانی عنصر بن جاتا ہے۔ قافیہ

انسانی بیانات کو الہامی بیانات میں تبدیل کر دیتا ہے۔“

ہئیت کے سلسلے میں زبان کے استعمال میں بھی خاص اہتمام کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے تاکہ

بیان کی قوت میں اضافہ ہو۔ اسی وجہ سے ایک ایک لفظ کی طاقت اور اہمیت کو اس

میں پرکھا جاتا ہے۔ ہیٹزبان کے تعلق سے اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتا ہے

”غائر اور سنجیدہ طور پر زبان کا استعمال ہونا چاہیے۔ ہر لفظ اور ہر جملے

کی جانچ پڑتال اور ناپ تول کی جانی چاہیے۔ گویا یہ قیمتی دھات ہے

جس کا ذرہ ذرہ قیمتی ہے۔“

مواد کی چوں کہ اہمیت نہیں ہوتی اس لیے ہئیت کو زیادہ سے زیادہ خوب صورت اور

پراثر بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ وائیٹ ”خالص اور مرصع“ فن کو سراہتا ہے۔ اس

لیے کہ ایسے فن میں "دانتہ طور پر قدرت کی مثالی خوب صورتی کو اہمیت نہیں دی جاتی۔" دوسری اہم بات یہ ہے کہ اس میں نقالی نہیں ہوتی اس لیے اس کے نزدیک ایسا فن اہم اور دل آویز ہوتا ہے۔ ہیئت کی خوب صورتی اور اس کی تحسین چوں کہ جمالیاتی ذوق پر منحصر ہوتی ہے۔ اس لیے اس قسم کے فن کی تحسین صرف خواص کر سکتے ہیں۔ یہ فن عوام اور عام لوگوں کی دست رس سے باہر ہوتا ہے۔ راجہ فرانی نے لکھا ہے:

"جیسے جیسے فن خالص ہوتا جاتا ہے ویسے ویسے اس کی تحسین کرنے والوں کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے۔ کیوں کہ یہ صرف ان کے جمالیاتی ذوق کو اپیل کرتا ہے اور یہ ذوق اکثر لوگوں میں بہت کم ہوتا ہے۔

صرف فن کو اہمیت دینے والے اس کو ہر چیز اور ہر بات سے علاحدہ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔" ولسلر کہتا ہے:

"یہ دعویٰ کہ فطرت ہمیشہ صحیح ہوتی ہے فنی طور پر اسی قدر غلط ہے جس درجہ اس کا صحیح ہونا تسخیم کر یا گیا ہے۔ فطرت بہت کم صحیح ہوتی ہے بلکہ یہاں تک کہا جاسکتا ہے فطرت اکثر غلط ہوتی ہے۔"

فن کو فطرت سے اعلیٰ اور ارفع قرار دیا جاتا ہے۔ ایسا کرنے والے یہ کہتے ہیں کہ فن زیادہ مکمل ہوتا ہے۔ اس کو تکمیل تک پہنچانے کے لیے فن کو صناعی سے کام لینا پڑتا ہے اور اسی وجہ سے اس میں افسانویت جھوٹ یا کذب کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ یہی اس کی خوبی ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ فن، فطرت کو سنوارتا ہے اور اس میں تبدیلی لاکر اس کو بہتر بنا سکتا ہے۔ گویا فطرت پھول اگا سکتی ہے۔ فن گل دستہ بنا سکتا ہے۔ قدرت درخت اور پودے اگا سکتی ہے لیکن چمن بندی، فن ہی کر سکتا ہے اسی بنا پر وائلڈ کہتا ہے

"میرا اپنا تجربہ یہ ہے کہ ہم فن کا جتنا مطالعہ کرتے ہیں اسی قدر ہم کو فطرت کی پروا کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ فن اس بات کو نمایاں کرتا ہے قدرتی فن میں کوئی ترتیب اور توازن نہیں ہوتا، شکل و

صورت نہیں ہوتی۔ بے ہنگم پن ہوتا ہے، یکسانیت ہوتی ہے جو اس کی غیر مکمل حالت کو ظاہر کرتی ہے، فطرت کے پاس اس میں کوئی شک نہیں کہ اچھے منصوبے یا نیت تھی جیسا کہ ارسطو نے کہا ہے لیکن وہ اپنے منصوبوں کو مکمل نہ کر سکی۔

اس بحث سے ظاہر ہے کہ فن برائے فن یا ادب برائے ادب میں جو بنیادی نقطہ نظر ہے وہ یہ ہے کہ اخلاق، سیاست، مذہب یا کسی اور قدر سے یعنی زندگی کی دوسری تمام قدروں سے الگ، ادب اپنی قدر رکھتا ہے۔

ادب کو زندگی کی تمام قدروں سے الگ قدر قرار دینا جہاں ایک حد تک صحیح ہے وہیں مغالطہ آمیز بھی ہے کیوں کہ ادیب سماج کا ایک فرد ہوتا ہے۔ خود ادب بھی رہنے ویلک کے کہنے کے مطابق ایک سماجی ادارہ ہے۔ ادب زندگی کی ہر طور عکاسی کرتا ہے اور خود زندگی ایک سماجی حقیقت ہے۔ ادب کا سماجی منصب بھی ہے ظاہر ہے کہ خاص شخصی نوعیت کا نہیں ہے۔ اس لیے ادب کو بالکل طور پر زندگی کی دوسری قدروں سے بے تعلق کر دینا بھی انتہائی برا ہے جتنا اسے ان قدروں کا حلقہ بہ گوش بننا رہنا۔ جو لوگ ادب کو اخلاق سے الگ کر دینا چاہتے ہیں اور اس تعلق سے جو دلائل پیش کرتے ہیں ان کا اگر غائر نظر سے جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہو گا کہ وہ کتنے کھوکھلے ہیں۔ وکٹر کاژن کا یہ کہنا کہ ایک شہر اس کو اس کی عمارتوں کی وجہ سے پسند ہیں اگر اس کے باشندے شریک نہیں اور جرائم کرتے ہیں تو اس میں مجھے کیا۔ یہ نہ صرف ایک غیر اخلاقی نقطہ نظر ہے بلکہ غیر انسانی بھی ہے اور بے عقلی پر بھی منحصر ہے کیوں کہ اگر اس شہر میں خود اس کو رہنا پڑے اور وہ وہاں کے باشندوں کی شر اور جرائم کا شکار ہو جائے تب وہ یہ نہیں کہہ سکے گا کہ "اس س سے مجھے کیا"۔ "تھو آر ہنڈ کہتا ہے" اخلاق اکثر بے حد تنگ نظری اور جھوٹے انداز میں پیش ہوتا ہے "ظاہر ہے کہ اس میں اخلاق کا کوئی قصور نہیں ہے بلکہ پیش کشی کی خامی ہے جو اخلاق کو "تھکا دینے والا بوجھ" بنا رہی ہے۔ سبہاں بوویر کا یہ دعویٰ ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہیے کہ حسن اور خوب صورتی پر پورا اترنے والا فن پارہ کبھی مضربوہی نہیں سکتا۔ وہ کہتا

ہے

”میرا چیلنج ہے مجھے کوئی یہ ثابت کر دکھائے کہ ایسا فنی کارنامہ جو

حسن اور خوب صورتی پر پورا اترتا ہے مضرب بھی ہے۔“

وسلر کا یہ کہنا تو صحیح ہے کہ ”فن اپنی تکمیل“ میں لگا رہتا ہے۔ یہ بھی کہ وہ کسی چیز کا درس دینے کی کوشش نہیں کرتا۔ ”یقیناً فن درس دینے کی کوشش نہیں کرتا لیکن اس سے خود بہ خود درس حاصل ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں کہ اعلیٰ ادبی تحقیق سے ہم کو ایک بصیرت ملتی ہے۔ زندگی کا ایک نیا تجربہ حاصل ہوتا ہے اور ایک نئی آگہی ہم کو ملتی ہے۔“

”آسکر وانڈ کا یہ کہنا کہ ”صرف خوب صورت چیزیں ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں صحیح نہیں ہے۔ ان کا یہ کہنا بھی محل نظر ہے کہ ”ایسی تمام چیزیں جو مقصود رکھتی ہیں یا ضروری ہیں ہم پر اثر انداز ہو کر ہم میں مسرت یا خوشی پیدا کرتی ہیں وہ فن کے دائرے سے باہر ہیں۔“ پہلی بات تو یہ کہ خوب صورت چیزیں ”غیر متعلق“ کیسے ہو سکتی ہیں۔ ان سے توجہ اور جان کا تعلق ہوتا ہے۔ وہ ہمارے لیے ”سرمایہ جاں“ ہوتی ہیں۔ پھر یہ کہ خوب صورت چیزیں جتنی مسرت بخش اور خوش کرنے والی ہوتی ہیں کوئی اور چیز نہیں ہوتی۔“ حسن کا مقصد بھی ہوتا ہے اور ضرورت بھی ہوتی ہے۔ خوب صورت چیزوں کی ضرورت اور مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ وہ خوشی اور مسرت پیدا کریں۔ آخر میں اس کا یہ کہنا بھی صحیح نہیں ہے کہ ”ہمیں فن کے مواد سے کم و بیش بالکل سروکار نہ رکھنا چاہیے۔“ فن کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن مواد سے بالکل سروکار نہ رکھنا بھی غلط ہے۔ الفاظ و معنی یا فن و مواد کا رشتہ بھی ایک زمانے سے بحث طلب رہا ہے۔ حالی نے اس کا تجزیہ بہت عمدگی سے کیا ہے۔ وہ مدلل طور پر مواد کی اہمیت کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ ابن خلدون نے الفاظ کو اہمیت دیتے ہوئے معنی کو اہم قرار دیا تھا۔ وہ الفاظ اور معنی کے تعلق سے لکھتے ہیں:

”الفاظ کو ایسے سمجھو جیسے پیالہ، معنی کو ایسا سمجھو جیسے پانی۔ پانی کو

چاہو سونے کے پیالے میں بھر لو، اور چاہے چاندی کے پیالے میں،

اور چاہو کانچ یا ہو ر یا سیپ کے پیالے میں، اور چاہو مٹی کے پیالے

میں، پانی کی ذات میں کچھ فرق نہیں آتا۔ مگر سونے اور چاندی وغیرہ

کے پیالے میں اس کی قدر بڑھ جاتی ہے اور مٹی کے پیالے میں کم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح معنی کی قدر ایک فصیح اور ماہر کے بیان میں زیادہ ہو جاتی ہے اور غیر فصیح کے بیان میں گھٹ جاتی ہے۔

حالی، ابن خلدون کے جواب میں معنی کی اہمیت کو بھی ثابت کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔
 ”مگر ہم ان کی جناب میں عرض کرتے ہیں کہ حضرت اگر پانی کھاری یا گد لایا ہو جھل یا اذھن ہو گا یا ایسی حالت میں پلایا جائے گا جب کہ اس کی پیاس مطلق نہ ہو، تو خواہ سونے یا چاندی کے پیالے میں پلایے خواہ بلور اور پھٹک کے پیالے میں وہ ہرگز خوش گوار نہیں ہو سکتا اور ہرگز اس کی قدر نہیں بڑھ سکتی۔“

حالی کا نقطہ نظر اس تعلق سے نہایت متوازن ہے۔ وہ ہئیت یا الفاظ کی اہمیت کو مقدم قرار دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی مواد یا معنی کو بالکل نظر انداز کر دینا ٹھیک نہیں ہے۔ وہ اس تعلق سے لکھتے ہیں:

”ہم یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے، اس قدر معانی پر نہیں۔ معانی کتنے ہی بلند اور لطیف ہوں اگر عمدہ الفاظ میں بیان کیے جائیں گے، ہرگز دلوں میں گھر نہیں کر سکتے اور ایک متبذل مضمون، پاکیزہ الفاظ میں ادا ہونے سے قابل تحسین ہو سکتا ہے لیکن معانی سے، یہ سمجھ کر کہ وہ ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں اور ان کے لیے کسی ہنر کے اکتساب کی ضرورت نہیں بالکل قطع نظر کرنا ٹھیک نہیں معلوم ہوتا۔“

یہ ہر حال فن کو سب کچھ سمجھ کر مواد کو بالکل نظر انداز کر دینا حقیقت یہ ہے کہ مواد اور فن میں جو اثر و رشتہ ہے اس کو فراموش کر دینا ہے کیوں کہ مواد، فن کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور فن مواد کی صورت گری کرتا ہے۔ جب بغیر مواد کے ہئیت اور بغیر ہئیت کے مواد کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ ایسے میں ہئیت پر زور دینا غیر ضروری ہے۔ آسکر وائٹڈ کہتا ہے ”ہئیت ہی سب کچھ ہے وہ زندگی کا راز ہے“ اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے ”تم ہئیت کی پرستش کرو، فن کا کوئی راز نہیں ہے جو تم پر ظاہر

نہ ہوگا۔ " یہ تمام باتیں اصل میں ادب کو زندگی سے بے تعلق ثابت کرنے کی کوششیں ہیں۔ حالاں کہ ان ساری موٹنگائیوں کی وجہ سے ادب اور زندگی ایک دوسرے سے علاحدہ ہو ہی نہیں سکتے۔ کیوں کہ ادب خود زندگی کا حصہ ہے اور زندگی ہی کو ادب منعکس کرتا ہے۔

ادب چوں کہ زندگی کا حصہ ہے اس لیے ادب کو اخلاق سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اخلاق ہی کی وجہ سے زندگی مہذب بنتی ہے۔ جب پوری تہذیب اخلاق کی پروردہ ہے تو ادب اخلاق کا پروردہ ہے۔ اخلاق اپنے وسیع ترین معنوں میں ادب کی رگ و پے میں سمایا ہوتا ہے۔ اخلاق سے الگ چرندے اور درندے ہو سکتے ہیں انسان نہیں۔ اسی لیے ادب، انسان کے سوا کوئی دوسری مخلوق پیدا نہیں کر سکتی۔ بولنے شاعر، ماہر اخلاق کہتا ہے کیوں کہ شاعر جو دل کی بات ہے وہ کہتا ہے۔ وہ کسی ریاکاری سے کام نہیں لیتا۔ کیوں کہ شاعر زندگی کے تجربات اور مشاہدات کو بیان کرتا ہے۔ ان تجربات اور مشاہدات سے دوسرے غیر محسوس طور پر استفادہ کرتے ہیں۔ جیسا کہ بار بار کہا جا چکا ہے وہ زندگی کی ایک نئی بصیرت اور آگہی حاصل کرتے ہیں اور یوں وہ ان کی اخلاقی تربیت کرتا ہے۔ بولنے شاعر نے لکھا ہے

" اخلاقیات عنوانات سے ظاہر نہیں ہوتی بلکہ وہ فن میں سرایت کر جاتی ہے اور اس سے پیوست ہوتی ہے جس طرح زندگی فن میں سرایت کی ہوئی ہوتی ہے۔ شاعر باوجود شاعر ہونے کے ماہر اخلاق ہوتا ہے۔ "

فن جو اخلاقی درس دیتا ہے وہ بالکل الگ نوعیت کا ہوتا ہے۔ فن کار حسن کے مختلف مظاہر کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ہم ان کی قدر و قیمت کو جان لیتے ہیں۔ وہ ہمارے احساس جمال کی تربیت کرتا ہے۔ جب تک ذوق جمال کی تربیت نہ ہو اس وقت تک اعلیٰ درجے کی فن کاری اور ادنیٰ درجے کی صناعتی میں فرق کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ میر، غالب اور اقبال کی شاعری سے لطف اندوز ہونا ایک عامی کے بس کی بات نہیں۔ فن کی قدر و قیمت کو جاننے کے لیے ذوق جمال کی اخلاقی تربیت بے حد ضروری ہے۔ اسی لیے بولنے شاعر لکھتا ہے۔

تخیل نے انسان کو رنگ، ہئیت، آواز اور خوش برد کی اخلاقی قدر
و قیمت سکھائی۔

گویا جو کوئی چیز ذوق جمال کی تشفی کرتی ہے وہ اخلاقی ہے۔ کیوں کہ ایسی صورت میں
نگاہیں ”کیا ہے“ پر رک نہیں جاتیں بلکہ اس سے آگے بڑھ کر ”کیسا ہے“ دیکھتی ہیں۔
بودسیر کا یہ بھی دعویٰ ہے ”آرٹ کا کوئی بھی مظہر مضر نہیں ہو سکتا“ اس لیے کہ اس پر
فن کی خوب صورتی غائب آجاتی ہے۔ عریانی ہو، بد صورتی ہو کہ کوئی اور غرابی وہ اپنی
حقیقی صورت میں ہم تک نہیں پہنچتی بلکہ وہ فن سے ترکیب پا کر ایسی چیز بن جاتی ہے
جو سب کے لیے قابل قبول ہو لیکن یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب کہ فن کاری
مکمل ہو۔ فن کاری اگر نامکمل ہو یا اس میں کوئی کسر رہ جائے تو وہی چیز غیر اخلاقی بن
جاتی ہے۔ اس لیے ایسے موضوعات جو انسان کے جذبات کو بھڑکاتے ہیں بہت آسانی
سے غیر اخلاقی کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس سے کسی فن پارے یا تخلیق
کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ اخلاقی یا غیر اخلاقی نہیں ہوتا بلکہ اچھا ہوتا ہے یا برا، اس کی
 بجائے یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اچھا فن پارہ یا تخلیق غیر اخلاقی نہیں ہو سکتی۔

ادب کے سلسلے میں اخلاق کو مد نظر رکھنا اس لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ادبی
تخلیقات انسانی جذبات و احساسات پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ افلاطون نے اسی وجہ سے
شاعری کی مخالفت کی تھی۔ ارسطو نے بھی اس کی مدافعت اس بنا پر کی تھی کہ اس ا
جذبات و احساسات سے گہرا تعلق ہے۔ اس تعلق کے پیش نظر ہی ادب و اخلاق کی
بحث چھڑ جاتی ہے۔ اس لیے ادب کو اخلاق سے بالکل بے تعلق یا بے گانہ نہیں کہا
جاسکتا۔ ادب کو اخلاق کا حلقہ بہ گوش بنا دینا ادب کی توہین ہے بالکل اسی طرح ادب
کو اخلاق سے بے تعلق یا بے گانہ بنا دینا اخلاقی قدروں کی توہین ہے۔ اہم بات یہی ہے
کہ ادبی تخلیقات میں سب سے مقدم چیز ادبی قدریں اور ادبی تقاضے ہیں۔ ادب اگر
ان پر پورا اترتا ہے تو اخلاق سے اس کا رشتہ ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ثانوی رشتے
کو بھی بالکل نظر انداز کر دینا صحیح نہیں ہے۔ دنیا بھر کی عظیم شاعری اس بات کی گواہی
دیتی ہے کہ اعلیٰ ترین شعری تخلیقات یا نثری تخلیقات کا اخلاقی قدروں سے تعلق رہا
ہے۔ دنیا کے عظیم شعرو ادب میں ایسی مثالیں ڈھونڈھنے سے بھی نہیں ملیں گی کہ وہ

اخلاقی قدروں سے بالکل عاری ہوں اور اس کے باوجود عظیم ترین اور اعلیٰ ترین ادب میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ دنیا کی عظیم ترین تخلیقات میں ایسی کوئی بھی مثال نہیں ملتی جس سے ثابت ہو کہ ادب کا تعلق اخلاق سے گہرا اور اٹوٹ ہے۔





کلاسیکیت کیا ہے؟

کلاسیکیت اور رومانیت کی اصطلاحیں دنیا کے تمام علوم و فنون میں استعمال ہوتی ہیں۔ گو یہ بے حد مشہور و معروف اصطلاحیں ہیں لیکن اتنی ہی وضاحت طلب بھی ہیں۔ اس لیے کہ یہ اصطلاحیں کئی معنوں میں استعمال ہوتی ہیں۔ یہ دونوں اصطلاحیں مغرب میں سب سے پہلے وضع ہوئیں لیکن خود وہاں بھی یہ اصطلاحیں مختلف اور متضاد معنوں میں استعمال ہوتی رہی ہیں۔ جیسے کہ "ٹی۔ ایس۔ ایلٹ" نے کہا ہے کلاسیک کا لفظ بہت اعلیٰ مرتبے کی چیزوں کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے اور بہت ہی پست اور بدترین چیزوں کے لیے بھی۔ جیسے کسی چیز کو بہت ہی خراب ظاہر کرنا ہو تو یہ کہا جاتا ہے کہ یہ بد صورتی کا کلاسیک نمونہ ہے۔ اسی وجہ سے مغرب میں بھی ان اصطلاحوں کو استعمال کرتے ہوئے بہت احتیاط سے کام لیا جاتا ہے T.E Hume نے رومانیت اور کلاسیکیت کے الفاظ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "کلاسیک اور رومانٹک کے الفاظ استعمال کر کے میں خطرہ مول رہا ہوں کیوں کہ ان الفاظ سے پانچ چھ مختلف اور متضاد نظریات اور معنی وابستہ ہیں۔" بعض علما نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ ان الفاظ کے اتنے معنی ہیں کہ اب ان کے کوئی معنی ہی نہیں رہے ہیں اٹلی کے مشہور و معروف ادیب اور مفکر کروچے نے کلاسیکل کی اصطلاح کو بے معنی قرار دے دیا تھا۔ اس کے باوجود یہ اصطلاحیں ساری دنیا میں مروج ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم ان سے کیا مراد لے رہے ہیں اس کی طرف اشارہ کر دیا جائے۔ یہ اصطلاحیں ادب ہی تک محدود نہیں ہیں بلکہ ان کا استعمال نہ صرف علم و فن کے سلسلے میں ہوتا ہے بلکہ مختلف موقعوں پر بھی ہوا کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کہتا ہے۔ "اصطلاحوں کا فرق ادب ہی تک محدود نہیں۔ ان کو استعمال کرتے ہوئے آپ ساری انسانی قدروں کو زیر بحث لے آتے ہیں اور پھر خود

اپنی قدر کے تعین میں بھی آپ انھیں استعمال کرتے ہیں۔

کلاسیکیت اور رومانیت کے تعلق سے ہمیشہ یہ بات پیش نظر رہنی چاہیے کہ یورپ میں دو ادب و فن کی تحریکیں تھیں اور ان تحریکوں کی جو امتیازی خصوصیات تھیں وہی خصوصیات بعد میں جب یہ اصطلاحوں کے طور پر استعمال ہونے لگیں تو ان سے یہ ساری خصوصیات مراد لی جانے لگیں۔ اس لیے کلاسیکیت اور رومانیت کی معنویت کو سمجھنے کے لیے ان تحریکوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

کلاسیکیت کی تحریک کو سمجھنے سے پہلے خود کلاسک کے لفظ کو سمجھ لینا ضروری ہے، مغربی ادب میں کلاسک کا لفظ پہلے رواج پایا۔ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ دنیا کے بہت سے علوم کی ابتدا یونان سے ہوئی۔ اسی طرح کلاسیکل کا لفظ بھی سب سے پہلے یونانی ادب کے لیے ہوا۔ ابتدا میں اس لفظ کا تعلق ادب سے نہیں تھا بلکہ وہاں کی سماجی زندگی سے تھا۔ یونان میں سماجی زندگی پانچ طبقات میں منقسم تھی۔ ہر طبقہ CLASSIS کہلاتا تھا۔ لاطینی میں CLASSIS کے معنی ہی جماعت گروہ یا طبقہ کے ہیں، انگریزی لفظ CLASS اسی سے بنا ہے۔ یونانی اور رومی سماج کا سب سے اعلیٰ یا اونچا طبقہ CLASSICUS کہلاتا تھا۔ ان دونوں الفاظ سے ایک مدت کے بعد لفظ CLASIC بنا جو اعلیٰ درجے کے ادب کے لیے استعمال ہونے لگا۔ جوں کہ یونانی اور لاطینی ادب علمی اداروں میں پڑھایا جاتا تھا اس لیے یونانی اور لاطینی ادب "کلاسک" کہلانے لگا۔

فرانسیسی عالم اور نقاد کا کہنا ہے کہ روم میں طبقہ خاص کے شہریوں کو جن کی آمدنی ایک خاص حد سے زیادہ ہوتی تھی انھیں (CLASSICI) کلاسکی کہا جاتا تھا اور ان سے کم آمدنی والے طبقے کو (CLASSEM) کہا جاتا تھا۔ اس کے کہنے کے مطابق (CLASSICUS) کا لفظ پہلی مرتبہ لاطینی مصنف اس جینس نے دوسری صدی عیسوی میں استعمال کیا اور اس کو مصنفین سے وابستہ کر دیا گیا۔ ہر حال کلاسک کا لفظ بعد میں اعلیٰ درجے کے قدیم ادب کے لیے استعمال ہونے لگا لیکن صدیوں تک کلاسک کا لفظ یونانی اور لاطینی ادبیات کے لیے خاص طور سے استعمال ہوتا تھا اور یونانی علم اور مفکرین نے جو اصول بنائے تھے انھیں پرکار بند ہونا

ضروری سمجھا جاتا تھا اور ان ہی اصولوں کو حرفِ آخر سمجھا جاتا تھا۔ ان اصولوں کی پیروی کو ایک مدت تک کلاسیکیت کہا گیا۔

ہندستان میں جس طرح علمی اور ادبی اغراض کے لیے فارسی یا عربی استعمال ہوتی تھی بالکل اسی طرح یورپ میں یونانی اور لاطینی زبانیں استعمال ہوتی تھیں۔ اور خود غالب کے زمانے میں علمی اغراض کے لیے فارسی استعمال ہوتی تھی۔ حالاں کہ اردو اس زمانے میں عام ہو چکی تھی اور شاعری کی زبان اردو تھی لیکن اردو شاعروں کا تذکرہ فارسی میں لکھا جاتا تھا۔ میر، مصحفی، قائم، میر حسن اور ان کے علاوہ کئی شاعروں نے اپنے تذکرے فارسی میں لکھے ہیں کیوں کہ علمی کاموں کے لیے فارسی زبان کا استعمال لازمی اور ضروری سمجھا جاتا تھا لیکن بعد میں اردو بھی علمی کاموں کے لیے استعمال ہونے لگی۔ یورپ میں بھی رفتہ رفتہ عام بول چال کی زبانیں فروغ پانے لگیں اور وہ بھی علمی اغراض کے لیے استعمال ہونے لگیں۔ ان زبانوں کو مجموعی طور پر رومانس کہا جاتا تھا۔ لاطینی میں رومانس کے معنی ہی مقامی زبانوں میں لکھی گئی یا ان میں ترجمہ کی گئی کتابیں ہیں۔ پھر یہ لفظ ایسی تمام کتابوں کے لیے استعمال ہونے لگا جو لاطینی زبان میں نہیں لکھی گئی تھیں۔ اس طرح عام اور مقبول زبانوں میں لکھی گئی کتابیں رومانس کہلانے لگیں۔ یہی وجہ ہے کہ فرانسیسی میں رومان کا لفظ "مقبول کتاب" کے لیے آج بھی مروج ہے۔

بارھویں صدی عیسوی میں یورپ میں ایک انقلاب آیا کیوں کہ مسلمانوں یعنی عربوں کے حملوں کی وجہ سے یورپ میں ایک ہلچل پیدا ہوئی۔ اسپین میں تو مسلمانوں نے اپنی حکومت قائم کر لی تھی۔ ان حالات کی وجہ سے اس زمانے میں کلاسیکیت کا زور ختم ہونے لگا۔ مقامی زبانوں اور ادب پر زیادہ توجہ دی جا رہی تھی تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس کو سمجھ سکیں۔ یونانی اور لاطینی زبانوں سے واقفیت میں کمی آنے لگی اس وجہ سے ان کلاسیکی زبانوں کے اصولوں اور ضابطوں سے بھی لوگ ناواقف ہونے لگے۔ اب رومانس زبانیں اتنی ترقی یافتہ ہو گئی تھیں کہ وہ لاطینی کے اثر سے آزاد ہو گئیں حالاں کہ اسی سے وہ نکلی تھیں۔ دوسری طرف دور مظلمہ (تاریک عہد) نے کلاسیکی تہذیب کی باقیات سے ایسی چیزیں پیش نہیں کی تھیں جو ان

زبانوں کا موضوع بن سکتیں۔ زوالِ روم ۴۱۰ء سے مسلمانوں کے قسطنطنیہ کو فتح کرنے تک (۱۴۵۳ء) کا عہدِ یورپ میں تاریک عہد یا قرونِ مظلمہ Dark Ages کہلاتا ہے۔ اس پورے دورے میں کوئی عہدِ آفریں شخصیت سوائے دلنتے کے یورپ میں پیدا نہیں ہوئی۔ البتہ اس عہد کے بعدِ یورپ کی ترقی کا دور شروع ہوتا ہے جسے نشاۃ الثانیہ کہتے ہیں۔

بارھویں صدی سے سولھویں صدی عیسوی تک جو ادب پیدا ہوا اس میں کوئی باقاعدگی یعنی اصولوں اور ضابطوں کا فقدان تھا۔ کلاسیکیت سے بے گانہ ہونے کی وجہ سے اس دور میں ایک انتشار ملتا ہے۔ من مانے انداز میں ادب تخلیق ہو رہا تھا۔ اسی وجہ سے سولھویں صدی میں پھر یورپی ادب میں اصولوں اور ضابطوں کی تلاش ملتی ہے اس تلاش و جستجو میں ادب اور نقاد پھر سے کلاسیکیت کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ سولھویں صدی سے اٹھارویں صدی کے وسط تک یعنی ۱۵۵۰ء سے ۱۷۵۰ء تک کا یہ دور نو کلاسیکیت کا دور کہلاتا ہے۔ نو کلاسیکیت کی تحریک اسی زمانے میں شروع بھی ہوتی ہے اور اپنے عروج تک بھی پہنچتی ہے۔ ان تین صدیوں میں جو اصول و ضوابط مرتب کیے گئے۔ وہ ارسطو، ہوریس، کونٹالین اور لونجائینس کی کتابوں سے ماخوذ تھے۔ رینے ویلک کے کہنے کے مطابق نو کلاسیکیت ارسطو اور ہوریس کے اصولوں اور نظریات کے امتزاج سے فروغ پاتی ہے۔

کلاسیکیت ہو یا نو کلاسیکیت ان میں ارسطو ہی محورِ مرکز رہا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ارسطو نے جو اصول و ضوابط بنادیئے تھے۔ وہ اتنے ہمہ گیر، جامع اور مکمل تھے کہ بعد میں بھی ان میں کسی اضافے یا ترمیم کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ ارسطو کی بو طباق میں ٹربجڈی، کامیڈی اور ایپک کے جو اصول اور قواعد ملتے ہیں وہ ایسے ہیں کہ جب تک خود ان اصناف میں تبدیلی نہیں آئی ان اصولوں کو بھی بدلنے کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ ایبٹ نے کلاسک کی ایک تعریف یہ کی ہے کہ کلاسک جس کسی صنف میں ہوتا ہے وہ اس صنف کے سارے امکانات کو ایسا سمیٹ لیتا ہے کہ اس میں مزید ترقی کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ اصل میں ارسطو سے پہلے کے شاعر اور ڈراما نگار حقیقی معنوں میں کلاسیکل تھے انھوں نے ان اصنافِ ادب میں اتنے اہم اور

اس قدر اونچے درجے کے کارنامے انجام دیے تھے کہ ان اصناف ادب کو اس سے اونچے درجہ تک پہنچانا، ممکن نہ تھا اور خود اسطو نے انھیں اصناف ادب کو سامنے رکھ کر تنقید کو اس اونچے درجے تک پہنچا دیا تھا کہ تنقید بھی صدیوں تک اس کے نقش قدم پر چسنے پر مجبور ہو گئی اس کے اصول و ضوابط اہل قانون بن کر رہ گئے۔ اسطو کے بعد کے تمام اہم ترین ناقدین یہی وجہ ہے کہ قدما کی پیروی کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں۔ خواہ وہ ہورس ہو یا لانجائٹس یا کوئینین۔ اس بنا پر یورپ میں مدتوں تک کلاسیکیت کا زور رہا۔ تمام درس گاہوں میں یونانی اور لاطینی کتابیں پڑھائی جاتی رہیں۔ اس کے بعد رومانس زبانوں کو فروغ حاصل ہوا لیکن اس میں بھی کوئی عظیم شاعر، ڈراما نگار یا ادیب ایسا پیدا نہیں ہوا جو اپنی انفرادیت سے ادب کے دھارے کو بدل دیتا۔ ڈلٹے سے پہلے یورپ کی جدید زبانوں میں لکھنے والا شاید ہی کوئی ادیب ہو جو آفاقی اہمیت اور آزار رکھتا ہو۔ ایلٹ کے کہنے کے مطابق ”ڈلٹے جدید زبانوں میں سب سے زیادہ آفاقی شاعر ہے۔ ڈلٹے کا زمانہ (۱۲۶۵ء تا ۱۳۲۱ء) یورپ کا وہی زمانہ ہے جب ایک نئی اور اجنبی طاقت نے یعنی عربوں نے یورپ کو جھوڑ کر رکھ دیا تھا اور انھیں ایک نیا انداز فکر عطا کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ڈلٹے قدیم زبانوں میں لکھنے کے بجائے اپنی دیسی زبان یعنی لاطینی کی جگہ اٹالوی زبان میں لکھتا ہے۔ جیسا کہ خود اس نے دعویٰ کیا ہے ”ہمارے علم میں نہیں ہے کہ ہم سے پہلے دیسی زبان کی طرف کسی نے توجہ کی ہے۔“ لیکن دوسرے ادیب اور شاعر ایسے نہیں تھے جن کی تخلیقات کو سامنے رکھ کر نئے ادبی اور تنقیدی اصول بنائے جاتے۔ اس انتشار اور بے راہروی اور اپنی من مانی کرنے کے رجحان کو ختم کرنے کے لیے نو کلاسیکیت کی تحریک شروع ہوئی۔ سو لھویں صدی کے وسط سے نو کلاسیکی اصولوں کی ایک طرح سے بازیافت ہوتی ہے اور یونانی اور لاطینی کے کلاسیکی ادیبوں اور نقادوں کے کارنامے جدید یورپی زبانوں میں منتقل ہونے لگے۔ فرانسیسی مصنف اور نقاد بولبول Boileau ۱۶۸۲ء میں لانجائٹس کی کتاب On the Sublime کا ترجمہ کرتا ہے۔ مشہور انگریزی شاعر اور نقاد ڈرائڈن نے ہومر کی ILIAD کا ترجمہ کیا۔ لاطینی کے آخری عظیم شاعر ورجل کی AENEID کا یورپ کی مختلف زبانوں میں ترجمہ ہوا۔ یوں یورپی ادب میں یونانی

اور لاطینی تنقید اور تخلیقی ادب کے شاہکار منتقل ہونے لگے اور کلاسیکی تخلیق و تنقید کے نمونے پھر سے سامنے آنے لگے اور تنقیدی اور تخلیقی اصولوں کی بازیافت ہوئی۔ رینے ویلک کے کہنے کے مطابق اب ادب اور ادب کی تخلیق کے لیے اصولوں اور قوانین کی دریافت ہوئی اور کلاسیکی اصول بعض ترمیموں اور اضافوں کے ساتھ قبول کر لیے گئے۔ نوکلاسیکی نقادوں نے کلاسیکی نقادوں کی اس لیے پیروی کی کہ ان کے نزدیک جیسے ارسطو میں فطرت اور سلامتی طبع یکجا ہو گئے ہیں۔ ”پوپ کے کہنے کے مطابق قدیم اصول بنائے نہیں گئے ہیں بلکہ فطرت ان میں دریافت ہوئی ہے یا فطرت کو ان میں مرتب کر دیا گیا ہے۔

نوکلاسیکی نقاد خدا کی پیروی کو ضروری سمجھتے تھے اور عقلیت پر سب سے زیادہ زور دیتے تھے۔ وہ تخیل کو فکر کی لگام دینا چاہتے تھے جیسا کہ ڈرائڈن شاعری کی تعریف ہی کرتا ہے کہ ”شاعری، سچائی کو مسرت سے ملادینے کا فن ہے۔ ایسا کرنے کے لیے تخیل، عقل کی مدد لیتا ہے۔“ وہ ادب کو ”انسانی فطرت یا نفس کی ہو، ہو اور دس اونے تصویر“ کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان خیالات میں افلاطون اور ارسطو کا ”نقل کا نظریہ“ دوسرے الفاظ میں پیش کیا گیا ہے۔

نوکلاسیکی ادب میں بنیادی اور اہم تصور ”فطرت کی نقل“ کا ہے جیسا کہ ابھی کہا جا چکا ہے یہ تصور ارسطو سے ماخوذ تھا۔ لیکن نقل سے مراد فطرت کی پیش کشی اور نمائندگی ہے۔ بالکل فطرت کی کاپی کرنا یا فوٹو اتارنا نہیں ہے اسی طرح ”فطرت“ سے مراد قدرت مناظر نہیں ہیں بلکہ انسانی فطرت یا انسانی نفس ہے۔ یوں فطرت کا لفظ نوکلاسیکی تنقید میں بہت وسیع معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی بنا پر ارسطو کی وحدت شدہ کے اصول کی بھی ترجمانی فطری انداز میں کی گئی ہے اور ان اصولوں کو فطرت کے موافق قرار دیا گیا ہے۔ وحدت زمان کے تعلق سے کہا گیا ہے کہ ایک جگہ اگر کوئی عمل ہو رہا ہے تو ایک دیکھنے والا اسے فطری انداز میں دیکھ سکے گا لیکن ڈرائڈن اس عمل کو ایک مقام سے دوسرے مقام پر منتقل کر دے تو دیکھنے والے کے لیے یہ کہیں ممکن ہو سکے گا کہ وہ بیک وقت دو مقاموں پر رہے اور اگر کسی ترکیب سے ایسا کیا جائے تو یہ ایک غیر فطری عمل ہوگا۔ ڈاکٹر جانس کے نزدیک فطرت سے

مراد عام فطرت ہوتی ہے۔ یعنی فطرت یا قدرت میں جو اصول و تنظیم ہوتی ہے اسی کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ عام فطرت سے یہ بھی مراد ہے کہ اسے مقامی یا انفرادی نہیں ہونا چاہیے بلکہ اس کے برخلاف اسے آفاقی اور مثالی ہونا چاہیے۔

آفاقیت یا مثالییت کا یہ رجحان ان چیزوں کی پیش کشی سے روکتا ہے جو ہیبت ناک، بد صورت یا پھر ذلیل یا حقیر ہیں۔ ہوریس پر تشدد عمل کو پیش کرنے کی ممانعت کرتا ہے۔ اس طرح نوکلاسیکیت میں اخلاقی نقطہ نظر کو خاص طور پر اہمیت دی گئی ہے۔ نوکلاسیکی نقاد شکسپیر پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس نے اپنے ڈرامے "او تھیلو" میں آئیگو جیسا سازشی احسان فراموش فوجی پیش کیا ہے جب کہ عام طور پر فوجی راست باز اور سچے ہوتے ہیں۔

آفاقیت اور عمومیت نصب العینیت (Idealism) کی طرف لے جاتی ہے۔ فطرت کا مطلب نصب العینی فطرت یا وہ فطرت ہے جیسی کہ اسے ہونا چاہیے۔ نصب العینیت کا مطلب ہوا کہ فن فطرت کے خوب صورت ترین مظاہر کو پیش کرے۔ گویا ایک خوب صورت انسان کا مجسمہ ایسا نہ بنایا جائے جیسا کہ وہ ہے بلکہ ایسا بنایا جائے جیسا کوئی خوب صورت ترین انسانی خیال میں آسکتا ہے۔ نصب العین کے اس تصور میں ایک مصور کا وہ قصہ سامنے آتا ہے جس نے ایک نصب العینی خوب صورتی کو پیش کرنے کے لیے حسین ترین لڑکیوں کو جمع کیا تھا اور اپنی تصویر میں کسی کی خوب صورت آنکھیں، کسی کی ستواں ناک، کسی کے حسین ہونٹ، کسی کے گال اور کسی کے بال اور مختلف لڑکیوں کے سانچے میں ڈھلے ہوئے اعضا۔ ایسی صورت میں فطرت کی نقل کا تصور ختم ہو جاتا ہے اس کے بجائے انسانی ذہن میں جو نصب العینی حسن ہے اس کو پیش کیا جاتا ہے۔

نصب العینیت کا یہ تصور "شعراۃ انصاف" کی طرف بھی لے جاتا ہے کیوں کہ شعرا ایک ایسی دنیا کو پیش کرتا ہے جس میں مکمل انصاف اور تنظیم ہے۔ برے کو برائی کی سزا ملتی ہے اور نیک کو نیکی کا پھل ملتا ہے۔ اس طرح فطرت کی نقل کے نظریے کو ہو بہو نقل سے لے کر نصب العینیت تک پھیلا یا جاسکتا ہے اور اس انداز فکر کی وجہ سے حقیقت اور فن میں، تصور اور مجسم میں جو ربط اور تعلق ہونا چاہیے وہ

اوجھل ہو جاتا ہے۔

اس وجہ سے نوکلاسیکیت میں مواد اور ہیئت کا کچھ مجھ اس تصور ملتا ہے۔ حالاں کہ ارسطو کے ہاں فن کی نامیاتی اکائی کا تصور ملتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی بھی فنی کارنامے کی ساخت ایسی ہونی چاہیے کہ اگر اس کا کوئی بھی حصہ جدا کر دیا جائے تو پورا فن پارہ بے ربط اور نامکمل سا معلوم ہو۔ ہر جہت کہ نوکلاسیکیت میں ہیئت کی اہمیت پر زور دیا جاتا تھا لیکن مواد اور ہیئت کے ربط کو ایک طرح سے نظر انداز کیا گیا۔ جس کے نتیجہ میں ہیئت پرستی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ دوسری طرف مواد کو فنی کارنامے سے ہٹ کر اخلاقی قدروں پر جانچ جانے لگا۔

صرف ہیئتی اصولوں کی پیروی کا نتیجہ یہ نکلا کہ قدیم مروجہ اصناف کے نقص سے جو اصول ملتے ہیں ان کے برخلاف فنی کارناموں کو مختلف حصوں میں بانٹ کر دیکھا جانے لگا جیسے قصہ، کردار، انداز بیان، خیال وغیرہ۔ حالاں کہ یہ سب ارسطو کے زمانے میں ایک اکائی میں داخل تھے۔ اتحاد شکستہ کے اصول ڈرامے کی ہیئت اور ساخت کو بہتر بنانے میں کام آتے لیکن اس کے ساتھ ہی ان اصولوں پر بے حد اصرار عظیم فن کاروں کی فن کاری پر برا اثر ڈالتا رہا۔ اکثر فن کاروں کو اپنی فنی آزادی کے لیے جدوجہد کرنی پڑی۔

قدما کے اصول جوں کہ اٹل سمجھ لیے گئے تھے اس وجہ سے بعد میں جب کئی نئی اصناف کا اضافہ ہوا تو انھیں بھی قدیم اصولوں پر جانچا گیا وہ اصول جو ٹریجڈی، رزمیہ اور ڈرامے کے تھے ان ہی پر نئی اصناف کو جانچنے کی بھی کوشش کی گئی۔ ڈرائڈن نے رزمیہ کے تعلق سے کہا تھا کہ "کسی کو بھی ہومر کی بالادستی میں کلام نہ ہونا چاہیے جس نے اس فن کا پہلا شاہ کار پیش کیا ہے۔"

نوکلاسیکیت میں اگرچہ ادب اور فن کے مسرت بخشنے کا تصور ملتا ہے لیکن زیادہ زور اخلاقی تربیت پر دیا جاتا ہے۔ ایک نوکلاسیکی نقاد، شاعروں کو انسانی طور طریقوں کو درست کرنے والا کہتا ہے۔ موسیر کے نزدیک کامیڈی کا کام لوگوں کو تربیت کرنا ہے۔ ٹریجڈی کو نیکی پر آمادہ کرنا کہا گیا ہے۔ نوکلاسیکی نقادوں کے نزدیک رزمیہ کا کام، عمل کی تمثیل کے ذریعے اخلاقی تعلیم دینا ہے۔ جمالیاتی اثر کو بہت وسیع

اصطلاح "مسرت" کے ذریعے نمایاں کیا گیا ہے۔ اخلاقی اثر کو اخلاقی تعلیم اور اخلاقی تصورات سے وابستہ کر کے محدود کر دیا گیا تھا۔ ویلک کے کہنے کے مطابق ان باتوں میں امتیاز اور فرق پیدا کرنے میں صرف ہوئی کہ اچھائی کیا ہے "فائدہ مندی کیا ہے" سچائی کیا ہے "اور خوب صورتی کیا ہے" تب کہیں فن اور اخلاق کے تعلق سے نیا نظریہ پیش ہو سکا لیکن پوری نوکلاسیکیت کی تحریک میں اختلافات کو اہمیت دی گئی اور فن کو ایک طرح سے ذہانت کے ساتھ اخلاقی تصورات کو بیان کرنے پر محمول کیا گیا اور یوں ادب کو کہیں زیادہ کہیں کم سیاست سے بھی متعلق کر دیا گیا کیوں کہ شاعرانہ کے نزدیک انسانی روح کی تشکیل و تعمیر کرنے والا تھا۔ اس طرح نوکلاسیکیت میں بہت سے رجحانات ملتے ہیں اور اس کی کئی صفات اور اصول بتائے جاتے ہیں۔ اصل میں نوکلاسیکیت کی تحریک میں پانے جانے والے اصول اور خصوصیات کو مجموعی طور پر کلاسیک اور کلاسیکیت سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ تعبیر کی اس کثرت سے پریشان ہو کر بعض اہم اہل قلم نے اس اصطلاح کو بے معنی قرار دے دیا گیا ہے لیکن یہ اصطلاح اتنی مقبول اور مروج ہے کہ اس کے بارے میں معلومات حاصل کرنا بے حد ضروری ہے۔

نوکلاسیکیت کی تحریک اپنے عروج پر پہنچ کر رو بہ زوال ہو گئی۔ اس لیے کہ اس میں بڑی شدت پسندی پیدا ہو گئی تھی۔ کلاسیکی اصول و ضوابط کو استیلا مل سمجھ لیا گیا تھا کہ اس سے روگردانی ممکن نہ تھی۔ بے لچک اصول و ضوابط تخلیقی قوتوں کو آزادانہ طور پر پھنسنے پھونسنے نہیں دیتے۔ اس لیے اصول و ضوابط سے بے زارگی عام ہوئی۔ عقلیت پر اتنا زور دیا گیا کہ جذبے کی اہمیت ختم ہو کر رہ گئی۔ فن کار یہ محسوس کرتے تھے کہ فن کار نامے میں عقل سے زیادہ جذبے کی طاقت کار فرما ہوتی ہے نوکلاسیکیت میں جو ضرورت سے زیادہ عقلیت پر زور دیا جاتا تھا اس کے خلاف بھی رد عمل ہوا۔

آفاقیت اور مشائیت پر حد سے زیادہ زور دینا تخلیقی فن کار پر ایسی بندش اور پابندی لگا دیتا ہے جو اسے پس و پیش میں ہٹا کر دیتا ہے۔ کیوں کہ تصوری کو شش و کاوش سے کوئی بھی فن پارہ آفاقی اور مشائی نہیں ہو سکتا۔ یہی بات فن کار کو حذب

میں ڈال دیتی ہے۔ نصب العین (Idealism) میں بھی فن کار تصنع یا بناوٹ سے کام لینے پر مجبور ہو جاتا ہے جیسا کہ ایک فن کار نے نصب العین خوب صورتی پیدا کرنے کے لیے کسی کی آنکھ کو لے لیا تو کسی کی ناک۔ یوں تصویر نہایت خوب صورت ہو گئی اور ایسی خوب صورتی پیدا ہوئی جو انسان کے ذہن و خیال میں آسکتی ہے۔ لیکن ایسی خوب صورتی جو کہ حقیقت میں موجود نہیں ہے اس لیے یہ پورا عمل مصنوعی ہو گیا۔ یہ فطرت اور قدرت سے دور ہو گئی۔ فطری حسن اور قدرت حسن جو اثر رکھتا ہے وہ اس میں مفقود ہو گیا۔ اسی وجہ سے رومانیت میں اس کے خلاف یہ نعرہ بلند ہوا کہ نیچر یا فطرت کی طرف واپس جاؤ Back to nature

نو کلاسیکیت میں اخلاق پر زور اجتماعیت کی ضرورت سے زیادہ اہمیت کی وجہ سے پیدا ہوا۔ مجموعی طور پر فرد کی اہمیت گھٹ کر رہ گئی تھی اس لیے اس کے خلاف بھی رد عمل ہوا اور فرد کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا۔

نو کلاسیکیت میں جو شدت پسندی پیدا ہوئی اس کی وجہ سے یہ تحریک رو بہ زوال ہوئی اور اس کے رد عمل کے طور پر رومانیت کی تحریک ابھری۔ کلاسیکی تحریک کے ختم ہو جانے کے بعد آج بھی کلاسیک اور کلاسیکل کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ کس مفہوم میں ہم آج ان اصطلاحوں کو استعمال کرتے ہیں اور کن خصوصیات کی بنا پر کسی فن پارہ کو کلاسیکیت کا درجہ دے سکتے ہیں اس پر مختلف لوگوں نے اظہار خیال کیا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے "کلاسیک کیا ہے" کے عنوان سے ایک طویل مضمون لکھا ہے جو کتابی شکل میں بھی شائع ہو چکا ہے۔ لیکن کلاسیک کے تعلق سے اس کے خیالات و نظریات بہت بے چیدہ ہیں۔ اس کے نزدیک کلاسیک کی تخلیق میں بہت سے عوامل کام کرتے ہیں۔ وہ کلاسیکل اور کلاسیک کے مفہوم کو بہت محدود بھی کر دیتا ہے۔ ایلیٹ کلاسیک کو تمدن، معاشرے اور تہذیب سے وابستہ کرتا ہے اور زبان کی نشوونما، ارتقاء اور تکمیل سے بھی اس کا اثر و رشتہ بتاتا ہے۔ وہ کلاسیک کے نئے معنی بیان کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہتا ہے کہ "میرا مقصد یہ نہیں کہ لفظ کلاسیک کے کسی بھی مردجہ استعمال کو ترک کرنے یا نکال باہر کرنے کی تلقین کروں۔ یہ لفظ

مختلف اور متعین معنوں میں استعمال ہوتا ہے اور ہمیشہ ہوتا رہے گا، وہ کلاسک کے لفظ کو ان تمام معنوں میں بھی استعمال کرنا چاہتا ہے جس مفہوم میں وہ عام طور پر استعمال ہوتا ہے جیسے وہ کہتا ہے کہ وہ اس لفظ کو کسی بھی زبان کے "معیاری مصنف" کے لیے "عظمت" کی دلاست کے طور پر، کسی "مصنف کی اہمیت اور دائمیت" کے اظہار کے طور پر اور اس کے علاوہ "یونانی اور لاطینی ادبیات یا پھر ان زبانوں کے عظیم مصنفین کے لیے استعمال کرے گا۔" وہ کلاسک کے مفہوم کو متعین کرتے ہوئے "کلاسک اور رومانٹک کے درمیان جو تضاد و تقابل پیدا ہو گیا ہے اس سے بھی گریز کرنا چاہتا ہے۔ وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ کلاسک اور رومانٹک تنازعہ کی اصطلاح کے مطابق کسی فن پارے کو کلاسیکل کہنے کے معنی یا تو حد درجہ تعریف کے ہوتے ہیں یا نفرت انگیز مذمت کے۔ وہ کلاسک کو ان تمام معنوں میں استعمال کرتے ہوئے بھی اس کا ایک نیا اور خاص تصور پیش کرنا چاہتا ہے۔ کلاسک کے نئے مفہوم کو متعین کرنے کے لیے وہ لاطینی کے آخری عظیم شاعر ورجل کو سامنے رکھنا چاہتا ہے۔ وہ ورجل کو سب شاعروں سے عظیم تر شاعر بھی ثابت کرنا نہیں چاہتا اور نہ ہی لاطینی ادب کو دنیا کے سارے ادبیات سے عظیم ترین۔ اس کے برخلاف وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ کلاسک اور کلاسیکل کا ایک خاص مفہوم ہے جس کے نہ ہونے سے نہ تو کسی ادب کا کوئی "عیب" ظاہر ہوتا ہے نہ اس کے ہونے سے وہ عظیم ترین ہو سکتا ہے۔ اپنی بات کی وضاحت کے لیے وہ کہتا ہے انگریزی ادب کا وہ دور جو کلاسک کی تعریف پر قریب قریب پورا اترتا ہے عظیم ترین دور نہیں ہے۔

ایلیٹ کے نزدیک جو کلاسک کی ساری خصوصیات کو یک جا کر دیتا ہے اور کلاسک لفظ کے زیادہ سے زیادہ مفہوم کو ظاہر کرتا ہے وہ لفظ "کاملیت" اور "پہنچائی" کا ہے۔ وہ ادب میں کاملیت کے اس تصور کو تہذیب سے وابستہ کرتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ "کلاسک اسی وقت ظہور میں آتا ہے جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے۔ جب اس کا زبان اور ادب کامل ہوتا ہے اور ساتھ ہی وہ کسی کامل دماغ کی تخلیق ہوتی ہے۔ ایلیٹ یہ کہنا چاہتا ہے کہ کامل کلاسک اسی وقت ظہور میں آتا ہے جب تہذیب کامل ہو، زبان اور ادب کامل ہو اور مصنف کا دماغ بھی کامل ہو۔ گویا ان تینوں کی کاملیت

کا نام کلاسیک ہے۔ یہی بات تو یہ کہ "کلاسیک" کا کیا پیمانہ ہوگا۔ کن باتوں کی وجہ سے کسی بھی تہذیب اور زبان کو کامل کہا جاسکتا ہے۔ اس کا تعین بہت مشکل ہے۔ خود ایلٹ کا یہ بھی کہنا ہے کہ عام طور پر اور دنیا کی ہر زبان میں یہ تینوں باتیں ایک ساتھ ظہور میں نہیں آتیں۔ اسی وجہ سے شیکسپیر کی "کلاسیک" کو انفرادی قرار دیتا ہے، کیوں کہ شیکسپیر سے پہلے زبان و ادب کی کلاسیک نہیں ملتی، البتہ ور جمل کو یہ تینوں باتیں ایک ساتھ حاصل تھیں۔ کلاسیکل اسلوب کی ایک پہچان اس کے نزدیک "زبان میں جملوں کی وسیع تر پے چیدگی اور مرکب جملوں کی ساخت کا رجحان بڑھنے لگتا ہے" اسی وجہ سے وہ کلاسیک کی خصوصیات میں "دماغ کی پختگی، ہرذ معاشرت کی پختگی اور مشترک اسلوب کی جامعیت" کو ضروری قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے "ہمارے انگریزی ادب میں نہ تو کوئی اور کلاسیکل ہے اور نہ کوئی کلاسیکل شاعر" اس لیے کہ وہ کلاسیک کے "آدرش" پر پوری نہیں اترتی اور یہ کوئی افسوس ناک بات نہیں ہے۔ وہ کلاسیک میں "ہمہ گیری اور وسعت" کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ ان تمام وجوہات کی بنا پر وہ جدید یورپی زبانوں میں صرف ڈلٹے کی ڈیوائن کامیڈی کو کلاسیک قرار دیتا ہے۔ خود اس کے الفاظ میں "جدید یورپی زبان میں اگر کوئی کلاسیک نظر آتا ہے تو وہ "طربیہ۔ خداوندی" ہے۔

ایلٹ عظمت و کلاسیکیت کو بھی لازم و ملزوم نہیں سمجھتا۔ وہ بتاتا ہے کہ کوئی شاعر باوجود کلاسیکل نہ ہونے کے عظیم ہو سکتا ہے۔ اسی طرح سے کوئی شاعر کلاسیکل ہونے کے باوجود ضروری نہیں کہ عظیم ہو۔ "میں نے شیکسپیر اور ملٹن کو کلاسیک کا درجہ ان معنی میں دینے سے انکار کر دیا ہے جن معنوں میں اصطلاح کو اب تک استعمال کرتا آیا ہوں اور اس کے ساتھ میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ اب تک اس قسم کی اعلیٰ اور ارفع عظیم شاعری جیسی شیکسپیر اور ملٹن نے لکھی ہے، ہماری زبان میں نہیں لکھی جاسکتی ہے۔" یہ کہنے کے بعد وہ ایک عظیم شاعر اور ایک عظیم کلاسیکل شاعر کے فرق کو یوں واضح کرتا ہے:

"عظیم شاعر زبان کے سارے امکانات کو ختم نہیں کرتا بلکہ صرف ایک صنف کے امکانات کو ختم کر دیتا ہے۔ لیکن برخلاف اس کے

اگر ایک عظیم شاعر، ایک عظیم کلاسیکل شاعر بھی ہے تو وہ صرف کسی ایک صنف کے امکانات کو ختم نہیں کرتا بلکہ اپنے زمانے کی زبان کے سارے امکانات کو ختم کر دیتا ہے اور اس کے اپنے زمانے کی زبان، جسے اس نے استعمال کیا ہے۔ ایسی زبان ہوگی جو ہر لحاظ سے جامع اور مکمل ہوگی، اس طرح ہمیں صرف شاعری پر نظر نہیں رکھنی پڑتی بلکہ اس زبان پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے جس میں وہ مکھ رہا ہے۔

کامل کلاسک میں صرف زبان کے سارے امکانات ہی ختم نہیں ہو جاتے بلکہ کسی قوم کی ساری صلاحیتیں اس میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔ اسی لیے وہ کہتا ہے:

”اب ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ کامل کلاسک وہ ہے جس میں کسی قوم کی ساری صلاحیتیں اور سارے جوہر (خواہ وہ سب ظاہر نہ بھی ہوتے ہوں) پوشیدہ ہوتے ہیں۔“

ایلیٹ نے اس طرح اپنے کلاسک کے تصور میں تہذیب، معاشرے، ادب اور زبان کی ”تنگی اور کاملیت کے ساتھ آفاقیت، جامعیت اور قوم کی ساری صلاحیتوں کے پنچوڑ کا مفہوم شامل کر دیا ہے۔ ظاہر ہے یہ تمام باتیں اتفاق یا قسمت ہی سے ایک ساتھ ظہور میں آ سکتی ہیں۔ اسی بنا پر وہ لکھتا ہے:

”یہ محض قسمت کی بات ہے کہ کوئی ادب کلاسک کے رتبے تک پہنچتا ہے یا نہیں۔“

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کلاسک کا وہ مفہوم یا وہ معیار جو اتفاق سے یا خوبی قسمت سامنے آ جاتا ہے وہ ادب میں کیا اہمیت رکھتا ہے؟ اور کیوں اہمیت رکھتا ہے؟ جب کہ وہ کسی ملک یا قوم یا عہد میں اتفاقاً یا قسمت سے پیدا ہوتا ہے۔ ایلیٹ اس تعلق سے لکھتا ہے کہ اصل میں ایسا کلاسک ہمارے لیے ایک نمونے اور معیار کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ ایک اہم کسوٹی کا کام دے سکتا ہے۔ جس کے معیار کو سامنے رکھ کر کسی بھی ملک کے ادب کو جانچا جاسکتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

”خود کلاسک کا معیار ہمارے لیے بہت اہمیت رکھتا ہے، ہمیں اس

معیار کی اس لیے ضرورت ہے تاکہ ہم اپنے شعرا کو فرداً فرداً اس معیار پر پرکھ سکیں۔

ایلیٹ یوں کلاسک کو ایک معیار قرار دیتا ہے اور یہ ثابت کرتا ہے کہ درجل کے بعد دنیا میں کوئی کلاسک پیدا نہیں ہوا۔ اس طرح وہ کلاسک کے مفہوم کو بہت محدود کر دیتا ہے حالانکہ کلاسک اور کلاسیکل کی اصطلاحیں مختلف علوم و فنون میں مستقل طور پر استعمال ہوتی ہیں۔ ہر ملک کو قوم کا ادب اپنے ادب کے اعلیٰ نمونے کو کلاسک کہتا ہے یا کلاسیکل اور یا عہد بھی متعین کرتا ہے۔ اس لیے ملک اور کلاسیکل کے مفہوم میں اتنی وسعت ہے کہ وہ کسی بھی ملک و قوم کے ادبی سرمائے کے لیے استعمال ہو سکتی ہے۔ ایلیٹ کے برخلاف سانت بیو کے پاس کلاسک اور کلاسیکل کا ایسا وسیع مفہوم ملتا ہے۔

فرانسیسی نقاد و رادیب سانت بیو نے کلاسک کی جن خصوصیات کو پیش کیا ہے۔ ان کو اجمالاً اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے۔

”قدیم مصنف جس کی حدود وجہ تعریف و توصیف ہو چکی ہو، جس کی جامعیت اور انفرادیت مسلمہ ہو، اپنے مخصوص اسلوب میں ثانی نہ رکھتا ہو۔“

اس کے علاوہ اس کے کہنے کے مطابق ”ملک کے تصور میں روایت بننے اور اس روایت کے تسلسل کو زندہ رکھنے کا تصور موجود ہوتا ہے۔“ اس کے بعد وہ کلاسک کی تعریف یوں کرتا ہے۔

”صحیح معنی میں وہ مصنف حقیقی کلاسک کے ذیل میں آتا ہے جس نے ذہن انسانی کو ترقی دے کر آگے بڑھایا ہے۔ جس نے اسے مالا مال کیا ہو۔ جس نے فکری سرمایہ میں بیش بہا اضافہ کیا ہو۔ جس نے واضح طور پر اخلاقی صداقت دریافت کی ہو۔ جس نے انسان کے اندر دائمی جوش و جذبہ پیدا کیا ہے۔ جس نے اپنی فکر مشہدہ یا لہجہ کے ذریعہ ذہن انسانی کو وسعت اور عظمت عطا کر کے حسن و لطافت کی تہذیب کی ہو۔ جو اپنے مخصوص انداز میں سب کے لیے ہو

اور سب سے مخاطب ہو۔ جس کا طرزِ ادا ایسا ہو جو ساری دنیا کو اپیل کرے۔ جس کا انداز ایسا ہو جو جدت کی بدعت کے بغیر بھی نیا ہو۔ جس میں نیا اور پرانا مل کر ایک ہو گئے ہوں۔ جس کی طرزِ ادا میں یہ خصوصیت ہو کہ ہر دور اپنے اپنا طرزِ ادا سمجھے اور جس کی تخلیقی صفات دائمی اور آفاقی ہوں۔“

سانت بیو کی یہ تعریف اس نے کلاسک کے مفہوم کو جامعیت دینے کے لیے کی ہے۔ وہ صرف رومانیت کے تصور کو سامنے رکھ کر کلاسیکیت کی تعریف نہیں کرنا چاہتا۔ اس لیے کہتا ہے

”اس موضوع (کلاسیکیت) پر جتنے مضامین لکھے گئے ہیں۔ ان سب میں طرزِ بیان، اسلوب، قواعد اور فن کے مقررہ اصول و ضوابط پر خاص طور پر زور دیا گیا ہے۔ کلاسک کی یہ تعریف ہمارے محترم اہلِ علم نے رومانیت کے تصور کو سامنے رکھ کر کی۔ اس دور میں چوں کہ رومانیت کے اپنے مخصوص معنی تھے جو کلاسیکل کے ردِ عمل پر وجود میں آتے تھے۔ اس لیے وہ ساری خصوصیات جو رومانیت کی ضد تھیں کلاسیکل سے وابستہ کر دی گئیں۔“

اس لیے وہ کلاسیکل کی اس تعریف کو ”محدود اور کم زور“ کہتا ہے۔ اور کلاسیکیت کی مذکورہ بالا تعریف کرتا ہے۔ پھر یہ بتاتا ہے کہ آج کلاسیکیت کا وہ مفہوم نہیں ہے جو نو کلاسیکیت کے دور میں تھا۔ انگلستان کی نو کلاسیکی تحریک میں پوپ کو اہم درجہ حاصل تھا۔ پوپ کو کلاسک سمجھا جاتا تھا۔ لیکن شکسپیر کو کلاسک نہیں سمجھا جاتا تھا۔ اس تعلق سے سامنت بیو لکھتا ہے:

”کیا شکسپیر کلاسک ہے“ یقیناً آج وہ نہ صرف انگلستان کے لیے بلکہ ساری دنیا کے لیے کلاسک کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن پوپ کے زمانے میں شکسپیر کلاسک نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ پوپ اور اس کے رفقا ممتاز کلاسک کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ ان کے مرنے کے بعد یوں معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ ہمیشہ کلاسک کے درجے پر فائز رہیں

گئے۔ آج یہ لوگ کلاسک ہیں۔ لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ اب ان کی حیثیت دوسرے درجے کے کلاسک کی ہے۔“

سانت بیو نے کلاسک کی ایک اور خصوصیت یہ بتائی ہے کہ وہ ”لافانی“ ہو اور ہمیشہ زندہ رہے اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی ایک قوم کا مصنف ہوتے ہوئے بھی سارے عالم انسانیت کا مصنف ہوتا ہے۔ اس طرح کلاسیکل کسی عہد، کسی ملک یا کسی قوم تک محدود نہیں۔ بلکہ یہ ہر زمانے میں، ہر دور میں، ہر ملک و قوم میں پیدا ہو سکتا ہے۔

سانت بیو نے کلاسک کی جو تعریف اور خصوصیات بتائی ہیں وہ کلاسک اور کلاسیکل کی وضاحت جامع انداز میں کرتی ہیں لیکن اس کے باوجود کلاسیکل میں بعض وقت ان تمام باتوں کو شامل کیا جاتا ہے جو رومانیت کی ضد ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے استعمال کے وقت اس بات کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہوتا ہے کہ آپ اس سے کیا مراد لے رہے ہیں۔



رومانیت کیا ہے؟

رومانیت بھی کلاسیکیت کی طرح ادب کی بہت ہی معروف و مقبول اصطلاح ہے۔ اس اصطلاح کے تعلق سے عام طور پر بہت سی غلط فہمیاں پھیلی ہوئی ہیں۔ خاص طور سے اردو میں اس اصطلاح کے تعلق سے ذہن صاف نہیں ہیں۔ بعض لوگ اسے صرف حسن و عشق تک محدود کرتے ہیں تو بعض کسی اور مفہوم تک۔ حالاں کہ یہ بہت ہی وسیع اصطلاح ہے۔ ایک مغربی نقاد لودو جے نے اس سے وابستہ کثیر معنوں کو سامنے رکھتے ہوئے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ ”رومانیت کے اتنے معنی ہیں کہ اس کے کوئی معنی ہی نہیں رہے ہیں۔“

Romanticism means so many things it means nothing

اسی اصطلاح کو خواہ کتنا بے معنی کہا جائے وہ بہر حال استعمال ہو رہی ہے اور بہت ہی کثرت سے استعمال ہو رہی ہے۔ اس لیے ان ساری خصوصیات کو سامنے رکھنا ضروری ہے جو ایک تاریخی عہد نے اسے عطا کیے ہیں۔ جیکس ہارزن کے کہنے کے مطابق رومانی کا اطلاق دو مختلف مفاہیم میں ہوتا ہے۔ ایک مفہوم میں رومانی سے مراد وہ انسانی وصف ہے جو کسی بھی مقام اور کسی بھی زمانے میں ظاہر ہو سکتا ہے۔ دوسرے مفہوم میں ایک ادبی تاریخ کے عہد کا نام رومانیت ہے۔ جس کو اس عہد کے سربرآوردہ افراد نے امتیازی خصوصیات یا ایک خاص کردار بخشا ہے۔

یورپ میں کلاسیکیت اور رومانیت کے رجحانات عمل اور رد عمل کی صورت میں نمایاں ہوتے رہے ہیں۔ کلاسیکی ادب اور زبانوں کے زوال کے بعد رومانس زبانوں کو عروج حاصل ہوا۔ رومانس زبانوں کے انتشار اور بے راہ روی کی وجہ سے نو کلاسیکیت کی تحریک کو فروغ حاصل ہوا۔ اور نو کلاسیکیت کی تحریک کی سخت گیری

کی وجہ سے رومانیت کو فروغ حاصل ہوا۔ یورپ میں صدیوں تک کلاسیکی زبانیں یعنی یونانی اور لاطینی زبانیں علمی اور ادبی اغراض کے لیے استعمال ہوتی رہیں لیکن بول چال کے لیے اور روزمرہ کے کاموں کے لیے مقامی زبانیں استعمال ہوتی تھیں۔ یہ زبانیں لاطینی ہی سے ماخوذ تھیں۔ جس طرح ہندوستان کی بہت سی زبانیں سنسکرت سے فروغ پاتی ہیں۔ لاطینی میں "رومانس" کے معنی ہی مقامی زبانوں میں لکھی گئی یا ان میں ترجمہ کی گئی کتابیں ہیں۔ پھر چوں کہ یہ کتابیں کلاسیکی زبانوں میں لکھی گئی کتابوں سے مختلف خصوصیات رکھتی تھیں۔ اس لیے عام اور مقبول زبانوں میں لکھی گئی کتابیں رومانس کہلانے لگیں۔ اس لیے آج بھی فرانسیسی میں "رومان" کا لفظ مقبول کتاب کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

ہندوستان میں جس طرح مسلمانوں کی آمد کی وجہ سے نئے حالات پیدا ہوئے اور نئے حالات کے تقاضوں نے عام اور مقبول بول چال کی زبانوں کو فروغ دیا۔ بالکل اسی طرح بارہویں صدی عیسوی میں یورپ میں مسلمان یعنی عرب آئے تو (اور اسپین میں تو انھوں نے اپنی حکومت بھی قائم کر لی تھی) ان حالات کی وجہ سے کلاسیکیت کا زور کم ہوا اور مقامی زبانوں اور ادب پر توجہ مرکوز ہو گئی۔ جے جے سانڈرس کے کہنے کے مطابق "بارہویں صدی عیسوی میں عربوں کی آمد کی وجہ سے اسپین میں رومانیت کی ابتداء ہوتی ہے۔" اسی زمانے میں رومانس زبانیں ترقی پاتی ہیں۔ کیوں کہ ان زبانوں میں جو ادب تخلیق ہوا اس میں اصولوں اور ضابطوں کا فقدان تھا۔ اس لیے اصول و ضوابط کو مدون کرنے کے لیے اس عہد کے اہل قلم کلاسیکی زبانوں اور ادب کی طرف متوجہ ہوئے اور یوں کلاسیکیت کی تحریک فروغ حاصل کرتی ہے۔ یہ تحریک اپنے عروج پر پہنچ کر جو بے لحاظ انداز اختیار کرتی ہے اس وجہ سے اس کے رد عمل کے طور پر رومانیت کی تحریک ابھرتی ہے۔ نار تھرب فرائی نے لکھا ہے کہ رومانیت کی تحریک ۱۷۹۰ء سے ۱۸۳۰ء کے درمیان شروع ہوئی۔ ایم۔ این۔ ابراہام نے لکھا ہے کہ رومانیت کی تحریک انقلاب فرانس کے نتیجے میں ۱۷۹۰ء اور ۱۸۲۵ء کے درمیان شروع ہوئی۔ جیکس بارزن ۱۷۹۰ء تا ۱۸۵۰ء کے زمانے کو رومانی تحریک کے آغاز و ارتقاء کا زمانہ قرار دیتا ہے۔ یہ ہر حال اٹھارویں صدی کے آخری اور

انیسویں صدی کے ربع اول میں رومانی تحریک کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ رومانیت چوں کہ نوکلاسیکیت کے رد عمل کے طور پر شروع ہوئی تھی اس لیے اس میں ان تمام رجحانات کے برعکس تصورات ملتے ہیں، نوکلاسیکیت میں کلاسیکی اصولوں اور ضابطوں کو بہت زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ ان اصولوں اور ضابطوں کو اہل اور حرف آخر سمجھا جاتا تھا۔ رومانیت میں اس بات کی مخالفت کی گئی کیوں کہ وہ اس بات پر یقین رکھتے تھے کہ اصولوں اور ضابطوں کو سامنے رکھ کر ادب کی تخلیق نہیں ہوتی۔ اگر ہو بھی تو ایسی صورت میں کوئی غیر معمولی ادبی کارنامہ وجود میں نہیں آسکتا کیوں کہ اصول و ضوابط فنکار پر پابندی اور بندش عائد کر دیتے ہیں جس کی وجہ سے اس کی فنکارانہ آزادی محدود ہو جاتی ہے۔ روسو نے رومانیت کو فروغ دینے میں اہم حصہ ادا کیا ہے۔ رومانیت میں انفرادیت اور فرد کی آزادی پر زور دیا گیا ہے۔ اور بندھے ٹکے اصولوں سے روگردانی کی گئی۔

انقلاب فرانس کے بعد نئے نظریات اور خیالات فروغ پا رہے تھے۔ انقلاب فرانس سے پہلے وہاں روسا اور امرا فرانس کی زندگی پر چھائے ہوئے تھے۔ وہ نوکلاسیکی اصولوں اور ضوابط کی سرپرستی کر رہے تھے اور نوکلاسیکی اصول طبقہ اعلیٰ کے خیالات اور انداز فکر کی عکاسی اور ترجمانی کر رہے تھے۔ اس لیے جب اس طبقے کو زوال ہوا تو نوکلاسیکیت کو بھی زوال ہو گیا۔ جب فرانس میں آزادی اور مساوات کا بول بالا ہوا اور ان سارے اصولوں اور نظریات کی نفی ہونے لگی جو نوکلاسیکیت میں اہمیت رکھتے تھے۔ اصل میں رومانوی تحریک نئی بیداری اور نئے انداز فکر کی وجہ سے مقبول اور مروج ہو رہی تھی۔ اس زمانے میں فرد کی اہمیت اور انفرادیت کو خاص طور پر نمایاں کیا گیا۔ کانسٹ فرد اور انفرادیت کو مانتے ہوئے کہتا ہے کہ پست ترین انسانی شعور بھی حقیقت کو جانتا اور پہچانتا ہے۔ اس نظریے کو آگے بڑھاتے ہوئے تھنٹے نے دعویٰ کیا تھا کہ انتہائی مکروہ انسان بھی سچی آزادی حاصل کر سکتا ہے۔ وہ بے روک انفرادیت کو ظاہر کرتے ہوئے سوپر مین Super Man کا تصور پیش کرتا ہے۔ تھنٹے کے زیر اثر شیلنگ نے جمالیات کا نظریہ پیش کیا تھا۔ وہ فطرت کو نظر آنے والی روح اور روح کو نظر نہ آنے والی فطرت قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک اسی روح کو پہچاننا اور پیش

کرنا آرٹ ہے۔ آرٹ کے ذریعہ چوں کہ روح تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے اس لیے آرٹ فطرت اور نفسہ سے بلند ہے۔ اسی وجہ سے ہنگو کے نزدیک ادب میں آزادی کا نام رومانیت ہے۔ اسی طرح رومانیت میں شخصی اظہار اور انفرادی آزادی کو محوری اور مرکزی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔

نو کلاسیکیت میں "عقل" کو مقدم سمجھا جاتا تھا۔ رومانیت میں جذبے کو اہمیت دی گئی۔ "عقل" کو تماشائے لب لبام "ہو جاتی ہے اور "جذبہ" بے خطر آتش نمرود میں کود پڑتا ہے۔ ہر کام میں جذبے کی قوت ہی اس کو سرانجام دینے میں اہمیت رکھتی ہے۔ اس لیے فن کاری میں عقل کو دوسرا مقام حاصل ہے اور جذبے کو پہلا۔ رومانیت میں اس بات پر پورا ايقان ملتا ہے کہ "معجزہ فن" کی نمود "خون جگر" سے ہو سکتی ہے۔ اس لیے وہ "عقل" کو نہیں "جذبہ" کو مقدم سمجھتے ہیں۔

نو کلاسیکیت میں کلاسیکی فن پاروں اور اصولوں کی تقلید یا نقل کو ضروری سمجھا جاتا تھا۔ اور رومانیت نے نقل اور تقلید کو رد کیا۔ روسو نے نقل اور تقلید کے خلاف بھی آواز اٹھائی کیوں کہ یہ انسان کو مقید کرنے والا رجحان تھا۔ اسی وجہ سے اس نے جنینس کی سب سے بڑی نشانی یہ قرار دی کہ وہ نقل کرنے سے انکار کرتا ہے۔ نقل کے ساتھ نو کلاسیکیت میں فن پارے کو نصب العین (Ideal) بنانے کی ہر ممکن طریقہ سے کوشش کی جاتی تھی اور اس کے لیے ایک مصور نے تو یہاں تک کیا کہ کسی حسنیہ کی آنکھیں لیں تو کسی کی ناک اور کسی کے خوب صورت ہونٹ اور کسی کے بال یوں ایک نصب العین حسن کو تو اس نے پیش کر دیا لیکن یہ حسن حقیقی اور فطری نہیں تھا اس میں تصنع اور بناوٹ تھی۔ اسی بنا پر رومانیت میں فطری ہونے پر زور دیا گیا۔ روسو نے فطرت کی طرف واپسی کا نعرہ بلند کیا تھا۔ فطرت کی طرف واپسی کا مطلب تھا۔ مصنوعی زندگی کو ترک کرنے سے لے کر اپنے فطری جذبات و احساسات کا آزادانہ اظہار تھا۔

رومانیت کا لفظ بہت وسیع معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اس تحریک نے بھی سارے یورپی ادب کو متاثر کیا تھا۔ جے۔ جے۔ ساندرس نے اپنے مضمون میں رومانیت اور کلاسیکیت کو واضح کرنے سے پہلے اسی بات سے خبردار کیا ہے کہ اس قسم

کی تفریق خطرناک ہوتی ہے۔ بعض بڑے اور عظیم ادیبوں کو بعض نقادوں نے ان خانوں میں بانٹ کر اپنے آپ کو مضحکہ خیز بنایا ہے۔ لیکن وہ اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ ادب میں یہ دو مختلف تحریکیں رہیں جس میں سے کبھی کسی کو عروج حاصل رہا ہے اور کبھی کسی کو وہ کلاسیکیت کے بارے میں لکھتا ہے اس سے مراد وہ ادبی روایات رہی ہیں جو یونان اور روم سے حاصل ہوئیں۔ جس میں ڈیڑھ پندرہ کے کہنے کے مطابق حسن، ترتیب، تنظیم اور تکمیل کو اہمیت دی گئی ہے۔ نو کلاسیکیت میں جذبات اور تخیل پر پابندی، ارسطو کے اصولوں کی پیروی، روم و یونان کے نمونوں کی تقلید، صفائی اور وضاحت پر زور دیا جاتا تھا۔ ڈراما نگاروں کو اجازت نہ تھی کہ وہ وحدت نمائش کے اصول سے تجاوز کریں۔ شاعروں، ادیبوں اور فن کاروں پر ایسی بے شمار بندشیں عاید کی گئی تھیں۔ ڈراما نگار روم کے آداب کو شاعری اور ادب میں بھی ملحوظ رکھنے کی کوشش لازمی قرار دی گئی۔ اسلوب کو مواد پر ترجیح حاصل تھی۔ فنی نزاکتوں کا ضرورت سے زیادہ لحاظ اور اصولوں اور ضابطوں کی پابندیاں ایسی تھیں جس کی وجہ سے ادب کو آزادانہ فروغ حاصل نہیں ہو رہا تھا، ادب شہروں تک محدود ہو گیا۔ شہری زندگی اور تعلقات کی درباروں اور امیروں کے پاس بہت اہمیت تھی۔ اسی لیے امیروں اور رئیسوں کی سرپرستی سب کچھ بن گئی۔ دربار سے ہٹ کر ادب تھیںڑوں اور کافی ہاؤسوں تک محدود تھا۔ جوں کہ قدرتی اور فطری انداز زندگی ادب سے چھین گیا اس لیے نو کلاسیکیت کے خلاف ردِ عمل ہوا۔ اسی لیے روسوں نے ڈراما نگار روم سے نکل کر ادیبوں اور شاعروں کو پہاڑوں اور جھیلوں کی خوب صورتی دکھائی۔ اوریوں قدرتی اور فطری حسن کی اہمیت زندگی اور ادب میں عام ہوئی۔

رومانیت کی یہ تحریک جرمنی اور انگلستان میں تیزی سے بڑھی اور پھیلی ورڈز ور تھ اور کولرج کی وجہ سے یہ تحریک فروغ پاتی ہے۔ نو کلاسیکیت اور رومانیت میں جو فرق ہے۔ وہ اسی سے ظاہر ہے کہ نو کلاسیکی ادیب اور شاعر ڈراماٹک انسانی فطرت کی نقل کو شاعری کہتا ہے۔ اور جانسن عام انسانی فطرت کی نقل کو اس کے برخلاف ورڈز ور تھ شدید جذبات کے بے ساختہ اظہار کو شاعری کہتا ہے اور کولرج شاعری میں تخیل ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے۔ اس طرح رومانی تحریک میں جذبہ اور تخیل

محوری اور مرکزی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں۔ جرمنی میں شلیگل برادران نے رومانیت کو عام کیا۔ رومانی تحریک کے علم بردار خواہ ورڈزور تھ ہو یا شلیگل یا کوئی اور ان سب کا مشترکہ مقصد یہ تھا کہ ادب کو کلاسیکیت کے سخت اور کڑے اصولوں سے آزاد کریں۔ یہ آزادی کی خواہش صرف آزادی کی خاطر نہیں تھی بلکہ وہ نئی شاعرانہ اور ادبی اصناف کو رواج دینا چاہتے تھے۔ یا بعض صورتوں میں متروک اصناف کا احیا کرنا چاہتے تھے۔ تاکہ حسن کا نیا احساس اور خاص طور پر فطری اور قدرتی حسین مناظر کا بہترین اور مکمل طور پر اظہار ہو سکے۔ اس تحریک نے انسان کی توجہ شہروں اور انسانی کوشش سے بنائی گئی مصنوعی چیزوں سے ہٹا کر قدرتی نظاروں اور فطری مظاہر کی طرف مبذول کی۔ قدرت اور فطرت کی طرف واپسی اور منظرِ شاعری کا رواج کلاسیکیت سے انحراف کا نتیجہ تھا۔

رومانی تحریک نے بڑی جدوجہد کے بعد فتح حاصل کی۔ انھوں نے کلاسیکل نظریہ حسن کو رد کیا اور یہ ثابت کیا کہ حسن کا کوئی مطلق معیار ہو سکتا ہے نہ پیمانہ۔ اور جب کہ خارجی پیمانوں سے حسن کی جانچ نہیں کی جاسکتی اس لیے حسن کا ہر جگہ اور ہر زمانے میں ایک معیار بھی نہیں ہو سکتا۔ جوں کہ وہ ہر جگہ اور ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے۔ اس لیے جمالیاتی قدریں اور معیار بھی ہر جگہ اور ہر زمانے میں مختلف ہوں گے حالات اور مقامی تقاضوں کے لحاظ سے ان میں لازمی طور پر تبدیلی آئے گی۔ اس لیے قدامت کے اصول و ضوابط ہر جگہ اور ہر زمانے میں کام نہیں آسکتے۔

ارونگ بائٹ کہتا ہے کہ کلاسیکیت اور رومانیت کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ یہ وہ اصطلاحیں ہیں جن کی تعریف نہیں کی جاسکتی۔ اگر ہم اس کوشش میں کامیاب ہو بھی جائیں تو ہم کو اس سے کوئی فائدہ حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس کے نزدیک یہ خود ایک رومانی بات ہے کیوں کہ وہ لوگ جو سقراط، ارسطو اور الفاطون کے پیرو ہیں ان لوگوں کے برخلاف جو ارسطو اور ورڈزور تھ مقید ہیں، تعریف کو لازمی اور ناگزیر بتائیں گے۔ اس کے کہنے کے مطابق خاص طور پر ایسے زمانے میں تعریفیں ناگزیر ہوتی ہیں جب کہ انتشاری دور ہو اور عام طور پر اصطلاحوں کا استعمال خیر ذمے دارانہ طور پر ہوتا ہے۔ بائٹ کے نزدیک ہر وہ چیز رومانی ہوتی ہے، جو ممکن اور عام نہ ہونے

کی بجائے مختلف اور تعجب خیز ہوگی۔ اسباب اور عقل کے برخلاف مہم جو ہونا رومانیت میں داخل ہے۔ وہ چیز رومانی ہوگی جو عجیب ہے، غیر متوقع شدید، انتہائی اور مستفرد ہے۔ اس کے برخلاف کلاسیک وہ ہوگی جو مستفرد ہونے کی بجائے اپنی جماعت کی نمائندگی کرے۔ اعتدال، توازن اور تناسب یونان اور روم کی ہی نہیں ہر کلاسیکل چیز کی روح ہے۔ اردنگ باسٹ اصل میں رومانیت کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا۔ اس کے نزدیک رومانیت کو فروغ کلاسیکیت کی وجہ سے نہیں نوکلاسیکیت کی وجہ سے حاصل ہوا۔ کیوں کہ نوکلاسیکیت میں غیر یونانی انداز ملتا ہے۔ اس تحریک نے فطرت قدرت اور تقصید کو بالکل الگ معنی دے دیئے جیسا کہ نوکلاسیکی ادیب اسکا لیسٹر کہتا ہے کہ ہم کو فطرت کی راست طور پر نقل کرنے کی کیا ضرورت ہے جب کہ ہم کو ورہل کے ہاں فطرت ثانی ملتی ہے۔ اسی طرح نقل کے معنی کلاسیکیت میں فطرت کی نقل کے نہیں رہے بلکہ قدیم ماڈل کی تقصید اور نقل کے ہو گئے۔ کلاسیکیت کے اسی مفہوم کی وجہ سے اسے زوال ہوا اور رومانیت کو فروغ حاصل ہوا۔

ٹی۔ ای۔ ہم کے نزدیک رومانیت کو روسونے یہ بات سکھائی کہ انسان بذات خود اور فطرتاً اچھا ہے۔ یہ صرف برے اصول، رسوم و قواعد و قوانین ہوتے ہیں جو اسے برا بنادیتے ہیں۔ اس لیے رومانیت کی بنیادی روح و قواعد و قوانین ہوتے ہیں جو اسے برا بنادیتے ہیں۔ اس لیے رومانیت کی بنیادی روح یہ نظریہ ہے کہ انسان یعنی فرد غیر معمولی امکانات کا حامل ہے اور اگر ہم سماج کی ترتیب وہ تنظیم کچھ اس طرح کریں جس سے وہ تمام غلط اصول اور اسے مغلوب کرنے والی فضا ختم ہو جائے تو پھر انسان یا فرد کے سارے امکانات اور صلاحیتیں بروکار آتی ہیں اور انسانی زندگی غیر معمولی ترقی کر سکتی ہے۔ کلاسیکی نظریہ اس سے بالکل مختلف اور متضاد ہے۔ کلاسیکی نقطہ نظر سے انسان ایک محدود اور متعین صلاحیتیں رکھنے والا جاندار ہے۔ اس کی فطرت ہمیشہ یکساں ہوتی ہے۔ یہ صرف روایت، تنظیم اور اصول ہوتے ہیں جو اس سے بہتر باتیں اور چیزیں اخذ کر سکتے ہیں۔ بغیر اصولوں اور ضوابط کے انسانی فطرت کی بے راہ روی کبھی قابو میں نہیں لائی جاسکتی۔

کلشن کلارک کہتا ہے یقیناً رومانیت کا لفظ بے شمار معنوں میں مستعمل ہے لیکن اس کے باوجود اس کو بالکل بے معنی نہیں کہہ سکتے۔ ہر حال اس کے کچھ معنی ضرور ہیں۔ وہ تمام چیزیں رومانی کہلاتی ہیں جن میں جذبہ اور تخیل کی اہمیت ہے۔ رومانیت کا یہ مقصد رہا ہے کہ فن کو کلاسیکی توازن اور حد بندی سے آزاد کرے تاکہ اظہار کی آزادی حاصل ہو سکے۔ نئی راہوں کا تعین جذبات کریں نہ کہ سخت اور بے لچک اصول و ضوابط۔ یہ باتیں رومانیت میں ہر جگہ مشترک رہی ہیں۔

دینے ویلک کے نزدیک مختلف ملکوں میں رومانیت مختلف انداز میں ابھری ہے۔ اسی طرح عظیم رومانی شاعر اور ادیب بھی ایک دوسرے سے مختلف رہے ہیں۔ لیکن ان سب میں چند باتیں مشترک ہیں۔ سب فطرت، تخیل اور رمزیت کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کی تخلیقات میں یہی تینوں چیزیں مشترک نظر آتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ خود ان تینوں باتوں کی توجیہ اور ترجمانی سب نے اپنے اپنے طور پر کی ہے۔ یہ لوگ شاعری کے نقطہ نظر سے تخیل کو دنیا کے لیے فطرت کو اور شاعرانہ اظہار بیان کے لیے رمزیت کو مرکزی حیثیت دیتے ہیں۔ وہ تخیل کو صرف محاکات تک محدود نہیں رکھتے اور نہ ہی اسطو کی طرح احساس اور ادراک کے درمیان کی چیز سمجھتے ہیں، اس کو صرف شاعری کی اختراعی قوت بھی نہیں گردانتے، اس کو صرف مختلف چیزوں کو ملانے والی قوت بھی نہیں سمجھتے بلکہ اس کو ایسی تخلیقی قوت سمجھتے ہیں جس سے ذہن حقیقت کی بصیرت حاصل کرتا ہے۔ رومانی ادیب اور شاعر اپنے تخلیقی تخیل پر مکمل اعتماد رکھتے ہیں۔ ان کی تخلیقی تخیل کی قوت مختلف چیزوں کو دیکھتی اور دکھاتی ہی نہیں بلکہ مختلف چیزوں کو ترکیب دے کر اور جوڑ کر نئی چیز بناتی ہے اور پرانی اشیا کی سطح سے نیچے اتر کر ان کے اندر تک رسائی حاصل کرتی ہے اور حقیقت کو دریافت کرتی ہے اور پھر ان سب سے کام لے کر ایک ایسی تازہ، نئی اور شگفتہ دنیا کی تعمیر کرتی ہے جو فن کی خوب صورتی اور اس کی قوت کے مطابق ہوتی ہے۔

رومانیت کی اس طرح سے کئی تعبیریں کی گئی ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ ہی اس کی نئی تعریف دریافت کرنے کی بھی مسلسل کوشش ہوئی ہے۔ اس کی مشترکہ خصوصیات کو جیسے اوپر ذکر آچکا ہے اکٹھا کر کے نمایاں کیا گیا ہے۔ جیکس ہارزن نے

جو خیالات اس سلسلے میں پیش کیے ہیں وہ بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ یہ بتاتا ہے کہ انقلاب فرانس اور نیپولین نے رومانیت کے لیے راستہ ہموار کر دیا تھا۔ پرانی باتوں اور پرانی دنیا کی شکست و ریخت ہو چکی تھی۔ اس کے نزدیک یورپ کے ہر شعبہ۔ زندگی میں نئی تعمیر کا حوصلہ اور عمل کی خواہش بیدار ہو رہی تھی۔ ورڈز ور تھے اور وکٹو ہنگو جیسے ادیب اور شاعر، شعر و ادب کی دنیا میں انقلاب لارہے تھے۔ ان کو اپنے ادب کی بے مائیگی کا احساس تھا وہ نئے اسلوب، نئی لفظیات، نیا انداز فکر اور نئی اصناف دریافت کر رہے تھے۔ اسی طرح فکر و فلسفہ کی دنیا میں بھی نئے انداز سے کام کر رہا تھا۔ شوپہار نے اپنے طور پر، برک نے اپنے انداز میں حقیقتوں اور نئے انداز فکر کو عام کرنے کی کوشش کی۔ ہیگل جس نے یہ یک وقت فلسفہ، جمالیات اور سیاست کے تحقق سے اپنے نظریات پیش کیے ہیں، تخلیقی عمل کو تاریخی اور ذہن کی کشمکش میں تلاش کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ زندگی بصد ترقی کرتی ہے یعنی تخلیقی عمل مسلسل جاری رہتا ہے۔ ہر نئی تبدیلی کے رد عمل کے طور پر ایک اور تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ نئی اور پرانی تبدیلی میں امتزاج اور آمیزش ہوتی ہے اور یہ دونوں تبدیلیاں مل کر یک جا ہو جاتی ہیں اور یہ خود ایک نئی تبدیلی بن جاتی ہے۔ اس نئی تبدیلی کا رد عمل ہوتا ہے اور پھر ایک تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ ان دونوں تبدیلیوں میں امتزاج پیدا ہوتا ہے اور یہ سلسلہ مسلسل جاری رہتا ہے۔ اوریوں زندگی مسلسل ترقی کرتی ہے۔ زندگی کی تخلیقی قوت یوں ہر دم جواں اور مہم رواں رہتی ہے۔ رومانی مزاج کے بنانے میں یہ تمام تصورات اور نظریات کام کرتے ہیں۔ بارزن کے کہنے کے مطابق اس رومانی مزاج کی خصوصیت توانائی کی تخلیق ہے، تخلیقی شدت اور جوش ہے۔ ان سب میں ایک خلاقانہ ایج ہے۔ یورپ میں انقلاب فرانس اور نیپولین کی وجہ سے جو شکست و ریخت ہوئی تھی اس کے بعد باز تعمیر کی ضرورت تھی۔ اس باز تعمیر کے کام میں توانائی کی بھی ضرورت تھی، تخلیقی قوت کی بھی اور ریاضت کی بھی۔

یورپ کی اس رومانوی تحریک کی وجہ سے یہ بات بڑے واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ رومانیت انسانی طبیعت کا ایک رجحان ہے، ایک خصلت اور خصوصیت ہے جس کا اظہار کسی وقت اور کسی جگہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس تحریک نے تاریخ کے ایک

دور میں بعض ایسی شخصیتوں کو نمایاں کیا جس نے اس دور کو ایک مخصوص کردار بخشا۔ رومانیت ایک تاریخی تحریک رہی ہے اور ایک انسانی خصوصیت یا وصف بھی نوکلاسیکیت کی طرح اس تحریک کو بھی زوال ہوا۔ نوکلاسیکیت کی تحریک کو اس کی اپنی بعض خامیوں کی وجہ سے جس طرح زوال ہوا بالکل اسی طرح رومانی تحریک بھی اپنی بعض خرابیوں کی وجہ سے رو بہ زوال ہوئی۔

رومانیت کی تحریک کو جو زوال ہوا اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ اس میں انتہا پسندی پیدا ہو گئی تھی، اس میں بعض غیر صحت مند عناصر داخل ہو گئے تھے اور حد سے زیادہ خود آگاہی بلکہ خود پسندی پیدا ہو گئی تھی۔ اعصابی اختلال کو بھی ہمزہ بکھا جانے لگا ہر بات اور ہر چیز میں غیر متوازن انداز اختیار کرنا ضروری سمجھ لیا گیا تھا۔ توازن، ترتیب اور آرائش کو جو کلاسیکیت میں مقدم سمجھے جاتے تھے بالکل نظر انداز کر دیئے گئے۔ انفرادیت پسندی نیشن کے طور پر اپنائی گئی۔ لباس سے لے کر چہنہ پھرنے، انٹھنے بیٹھنے میں تک نمایاں کی جانے لگی۔ نیا پن، نئے پن کی خاطر اپنایا گیا۔ سسیم شدہ اصولوں سے انحراف کرنا اصول بن گیا۔ جذباتیت کو اچھا سمجھا جانے لگا۔ حساسیت اور داخلیت اس حد تک پہنچ گئی کہ مریضانہ نظر آنے لگی۔ اتفاق سے سب ہی رومانیت کے علم بردار کوئی نہ کوئی نفسیاتی بٹھن میں گرفتار تھے۔ رو سو آنسو بہاتا تھا۔ ورڈز ور تھ مائیکھو یا میں ہٹکا تھا۔ شیلی نسوانی طرح کی آہ وزاری کیا کرتا تھا۔ ان کی تقلید میں رومانیت زدہ دوسرے اور تیسرے درجے کے ادیب بھی اپنے آپ کو کسی نہ کسی مرض میں ہٹکا ظاہر کرنے لگے۔ گوئیٹے یہ دیکھ کر یہ کہنے پر مجبور ہو گیا "ایسا معلوم ہوتا ہے یہ سب بیمار ہیں اور ساری دنیا ایک ہسپتال ہے۔" ان ہی اسباب کی بنا پر رومانیت کو زوال ہوا اور حقیقت نگاری کے یہ زمین ہموار ہو گئی۔

رومانیت کی تحریک تو ختم ہو گئی لیکن رومانیت جو تیسے سے موجود تھی اور جو آج بھی کلاسیکیت کی طرح موجود ہے۔ اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ اس بات کا تعین ضروری ہے۔ جس طرح کلاسیکیت کی تحریک سے علاحدہ کلاسیکل کی خصوصیات متعین کی جاتی ہیں، اسی طرح رومانیت سے الگ کر کے رومانیت کی خصوصیات نمایاں کی گئی ہیں۔ بارزن کے کہنے کے مطابق نہ تو غیر عقیدت پسندی رومانیت ہے نہ

ہی جذباتیت، صرف انفرادیت پسندی بھی رومانیت نہیں ہے۔ نہ ہی اجتماعیت سے بیگانگی کا نام رومانیت ہے، صرف خیالی دنیا سے محبت کو بھی رومانیت نہیں کہا جاسکتا اس کا کہنا ہے اگر ان میں سے کوئی بات یا صفت کسی مصنف کے پاس نمایاں نظر آئے تو اس کو اس صفت کے نام سے یاد کرنا چاہیے۔ صرف رومانی کہہ کر اپنی ذمہ داری سے سبک دوش نہیں ہونا چاہیے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ رومانیت نہ تو دور متوسط کی طرف لوٹنا ہے نہ ہی دلیل و تعقل کے خلاف بغاوت ہے۔ یہ نہ تو مبالغہ آمیز انفرادیت سے عبارت ہے نہ ہی لاشعور یا تحت اشعور کی بے لگامی ہے۔ اس کو سائنٹفک طریقے کے خلاف ردِ عمل سمجھنا بھی درست نہیں ہے۔ اس کو صرف عقل پر جذبات کو ترجیح دینے کا نام بھی نہیں دیا جاسکتا اور نہ ہی اس کو صرف فطرت کی طرف واپسی کہا جاسکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس طرح کی تعمیر یا کوئی ایک نام رومانیت کو دے دینا صحیح نہیں ہے۔ کیوں کہ ان میں سے کوئی بھی بات یکساں طور پر تمام رومانیت پسندوں کے پاس نہیں پائی جاتی۔ آپ ان میں سے کسی بھی خصوصیت کا نام لیجیے کوئی نقاد ایک ایسے رومانی مصنف کا نام لے گا جس میں یہ خصوصیت نہیں ہے۔ بلکہ کوئی دوسری خصوصیت کی وہ نشان دہی کرے گا۔ اس کا یہ بھی مطلب نہیں ہے کہ یہ خصوصیات رومانیت میں نہیں ہیں۔ پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ رومانیت آخر ہے کیا؟ رومانیت کی کم سے کم الفاظ میں لیکن جامع تعریف یہ ہوگی کہ "ایک نئی دنیا تعمیر کرنے کی آرزو رومانیت ہے۔" یہ دنیا عشق و محبت سے لے کر سیاست و مذہب تک کوئی بھی ہو سکتی ہے۔

میا فتح پوری اور احتشام حسین نے صرف تین غزلوں میں رومانیت کی بہت سی جامع اور مکمل تعریف کی ہے۔ انھوں نے رومانیت کو "جذباتی آرزو مندی" کہا ہے اگر یہ جذباتی آرزو مندی تعمیری ہے تو یہ صحیح معنوں میں رومانیت ہے۔ رومانیت میں حقیقت سے فرار نہیں ملتا بلکہ حقیقت کا بڑا گہرا تصور و آگہی ملتی ہے۔ یہ حقیقت کا شعور و آگہی ہے جو انھیں موجودہ دنیا سے بیزار کرتی ہے اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کی آرزو پیدا کرتی ہے۔ رومانیت میں اسی وجہ سے حقیقت کو بدینے کا رجحان ملتا ہے، رومانیت میں صرف عقائد ہی کی تبدیلی نہیں ملتی بلکہ حقیقت کی نئے سرے سے تعین

کی کوشش ملتی ہے۔ رومانیت میں انسان کی غیر معمولی صلاحیتوں اور امکانات پر اعتماد ملتا ہے۔ رومانی تخیل کو کام میں لا کر ایک نئی دنیا کی تلاش کرتے ہیں اور اس کا نقشہ بھی پیش کرتے ہیں۔ رومانیت کا یہ تصور ہر بڑے اور عظیم ادب میں ملتا ہے۔ اسی وجہ سے نار تھ روپ فرانی کہتا ہے۔ عام طور پر رومانیت کا مقابلہ کلاسیکیت اور حقیقت نگاری سے کیا جاتا ہے۔ یہ تقابل صحیح نہیں ہے۔ اس لیے کہ ورڈزور تھ کے شعری دیباچہ کو غیر حقیقت پسندانہ نہیں کہا جاسکتا۔ اسی طرح اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ شیلے ڈرائڈن سے بہتر اسکا ر تھا۔ اسی وجہ سے اس کا بھی یہی خیال ہے کہ رومانیت میں ذہن کی تعمیری قوت کو سب سے مقدم مقام حاصل ہے اور اس میں تجربے سے حقیقت تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔ ہارزن کہتا ہے گو گوئے رومانیت سے بیزار ہے لیکن فلاسٹ رومانیت کی باتیں سمجھ جاتا ہے۔ رومانیت اسی مفہوم میں ہر بڑے اور عظیم مفکر، شاعر اور ادیب کے ہاں ملتی ہے۔ خواہ کتنا ہی کلاسیکل کیوں نہ ہو۔

اردو میں نہ تو نو کلاسیکیت کی کوئی تحریک ملتی ہے اور نہ ہی رومانی تحریک۔ گو بعض ادیبوں اور شاعروں کو رومانی تحریک سے وابستہ کیا جاتا ہے جن میں اختر شیرانی سجاد انصاری، نیاز فتح پوری، مولانا ابوالاکلام آزاد، مہدی الودی، سجاد حیدر یلدرم شامل ہیں۔ پہلی بات تو اس کو تحریک کہنا صحیح نہیں ہے کیوں کہ تحریک کے معنی ہیں کہ بعض خاص اور مشترک مقاصد کے حصول کے لیے افراد کا ایک گروہ کام کرے۔ اگر ایک خاص عہد کے ادیبوں اور شاعروں کے پاس رومانیت ملتی بھی ہے تو وہ تحریک کی شکل میں نہیں ملتی بلکہ اس کی نوعیت انفرادی ہے۔ یورپ کی رومانی تحریک میں بہت سے اختلافات کے باوجود بعض باتیں مشترک ہیں۔ ایسی کوئی صورت اردو میں نہیں ملتی۔ دوسری بات یہ کہ رومانی تحریک کے بعد اور اس کے زیر اثر یورپ میں کئی تحریکیں اور رجحانات ابھرے تھے۔ جیسے جمالیاتی تحریک، ادب برائے ادب کی تحریک اور تاثراتی انداز فکر۔ اردو میں اصل میں رومانیت کے بعد جو تحریکیں اور رجحانات ابھرے تھے وہ عناصر ہمارے اردو ادیبوں کے ہاں ضرور ملتے ہیں جیسے نیاز فتح پوری ادب برائے ادب کے علم بردار تھے۔ مہدی الودی واضح طور پر

جمالیاتی تحریک کے عناصر کو اپنی تحریروں میں پیش کرتے ہیں۔ سجاد انصاری، سجاد حیدر یلدرم کے ہاں تاثراتی انداز فکر ملتا ہے۔ اختر شیرانی کی رومانیت حسن و عشق تک محدود ہے۔ بہر حال اسے تحریک کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ بعد میں اسی وجہ سے اسے ادب لطیف کا نام دیا گیا جو زیادہ موزوں اور مناسب ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان سب میں رومانیت ملتی ہے۔ رومانیت جیسے کہ واضح کیا جا چکا ہے۔ بہت ہی وسیع اصطلاح ہے۔ اس کا اطلاق بے شمار ادیبوں اور شاعروں پر ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کو تحریک نہیں کہا جاسکتا۔



ساختیات کیا ہے؟

ساختیات کیا ہے؟ یہ بتانے کی ضرورت بظاہر بعد از وقت معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ ساختیات اور اس کے ساتھ کے اکثر نظریات اب مرکز توجہ نہیں رہے۔ خود میں نے بھی آج سے کئی سال پہلے دہلی کے ایک سمینار میں امریکہ کے مشہور رسالے PMLA کے حوالے سے یہ بات کہی تھی کہ ساختیات اور اس سے وابستہ دوسرے نظریات ختم ہو چکے ہیں۔ اب ان کے بارے میں یہ بحث ہو رہی ہے کہ ان کی موت خود کشی کی وجہ سے ہوئی یا ان کا قتل ہوا یا ان کی طبعی موت ہوئی ہے۔ اردو میں بھی ساختیات پر بہت لکھا جا چکا ہے لیکن اس کے باوجود وہ آج بھی بہت سے اہل علم کے لیے بھی ایک معرہ بنا ہوا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ تو یہ ہے کہ یہ ادبی سے زیادہ فلسفیانہ نظریات ہیں۔ دوسری وجہ ان کی ادق اور مشکل اصطلاحات ہیں۔ تیسری وجہ یہ کہ ان کو سمجھنے اور سمجھانے کی جتنی اور جیسی ضرورت تھی وہ ہوئی نہیں۔ ساختیات کے نظریات پر گفتگو اب بھی اس لیے ضروری ہے کہ وہ بہر حال ہماری تنقیدی تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں۔ ان تمام باتوں کے علاوہ سب سے اہم بات یہ کہ بعض ادبی اصطلاحات جو پہلے سے مروج تھیں ان پر ساختیات یا ادبی نظریے کے سلسلے میں اتنا اور ایسا کام ہوا ہے کہ وہ بذات خود علم کی ایک شاخ بن گئی ہیں۔ اس بات کی سب سے روشن مثال ”بیانیہ“ ہے۔ یا بعض اصطلاحات کو نئے معنوں میں استعمال کیا جا رہا ہے جیسے ڈسکورس، یہ اصطلاح آج کل بہت استعمال ہو رہی ہے۔ دلچسپ بات یہ کہ اس کے صحیح مفہوم کو جانے بغیر اسے استعمال کیا جا رہا ہے۔ ان اسباب کی وجہ سے ساختیات کے نظریات کی وضاحت اب بھی ضروری ہے۔

ساختیات کو اگر ایک جملے میں بیان کرنا ہو تو اسے یوں بیان کیا جاسکتا ہے

کسی بھی متن کی زبان کی ساخت کا مطالعہ ساختیات ہے۔ رولان بارت کے کہنے کے مطابق ساختیاتی طریقہ کار کا اطلاق جب دوسرے علوم پر کیا جاتا ہے تو اسے ساختیات کہا جاتا ہے۔ ساختیات کے سارے نظریات چونکہ ساختیاتی لسانیات پر استوار ہوئے ہیں اس لیے ساختیاتی لسانیات کے بارے میں کچھ جان لینا ضروری ہے۔ ساختیاتی لسانیات کا نظریہ Ferdinand de Saussure نے پیش کیا تھا۔ اصل میں یہ اس کے لکچر ہیں جو اس نے (۱۹۱۱ء-۱۹۴۰ء) کے درمیان دیئے تھے وہ لکچر اس کی موت (۱۹۱۳ء) کے بعد اس کے ساتھیوں اور شاگردوں نے مرتب کر کے شائع کیے۔ انگریزی میں اس کا ترجمہ Course in general linguistics کے عنوان سے ہوا۔ سوسیور نے زبان کی ساخت کے سلسلے میں تین اصطلاحیں پیش کی ہیں۔ انسانی بول چال یا زبان کے سارے امکانات کو وہ Langage کہتا ہے۔ یہ زبان کی سب سے بڑی ساخت یا تشکیل ہے۔ دوسری اصطلاح اس نے Lange کی استعمال کی ہے۔ جس میں زبان کی ساری لفظیات اور گرامر شامل رہتی ہے۔ تیسری اصطلاح Parole کی ہے جس سے مراد انفرادی بول چال یا زبان ہے۔ ادیب اور شاعر بھی اسی پیروں کے ذریعہ اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ یہ زبان کی سب سے چھوٹی ساخت، تشکیل یا تعمیر ہے۔

زبان علامتوں کا نظام ہے۔ علامتیں بذات خود کچھ نہیں ہوتیں۔ زبان کی مجموعی بناوٹ یا ساخت ہی میں وہ اپنی اہمیت اور امتیاز حاصل کرتی ہیں۔ لسانی علامتوں کا مجموعی لسانی نظام سے جو رشتہ اور ربط ہوتا ہے اس کے مطالعے ہی کو لسانی ساختیات کہا جاتا ہے۔ زبان کو پہلے فطری عمل سمجھا جاتا تھا۔ لیکن سوسیور نے اس کے برعکس زبان کے تعلق سے یہ انقلابی تصور پیش کیا کہ زبان علامتوں کا ایک خود ساختہ نظام ہے۔ ہر چیز کے لیے ہر بات کے لیے ایک لفظ دوسرے الفاظ میں ایک صوتی علامت مقرر کر لی گئی ہے۔ یہ علامتوں کا نظام کسی خاص اصول کے تحت وجود میں نہیں آتا بلکہ من مانے طور پر مقرر کر لیا گیا ہے۔ گویا زبان بولنے والوں کے درمیان ایک سمجھوتا ہوتا ہے ہر لفظ سے ایک خیال یا تصور وابستہ کر لیا

جاتا ہے۔ زبان کو سوسیور خود ساختہ نظام اس لیے کہتا ہے کہ ایک زبان میں کسی چیز کے لیے جو لفظ ملتا ہے دوسری زبان میں اسی چیز کے لیے ایک بالکل الگ اور مختلف لفظ ملتا ہے۔ ان دونوں میں کسی قسم کا تعلق نہیں ہوتا۔ ہر چیز کے لیے الگ الگ جو صوتی علامت مقرر کر لی گئی ہے اسی سے زبان کی معنویت پیدا ہوتی ہے۔ جیسے کرسی کا لفظ جیسے ہی ہم ادا کرتے ہیں کرسی کا تصور، خیال یا پیکر ابھرتا ہے۔ اسی طرح میز کے کہنے سے میز کا خیال آتا ہے۔ علامتوں کا یہی اختلاف زبان میں معنویت پیدا کرتا ہے۔ یوں سوسیور نے زبان کو علامتوں کا ایک نظام قرار دیا ہے وہ زبان کو علامتوں کا ایک ایسا نظام قرار دیتا ہے جو کسی سماج میں رائج ہو جاتا ہے اس نظریے کی وجہ سے ادب کا مطالعہ بھی بالکل الگ اور مختلف انداز میں ہونے لگا یہاں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ساختیات کا نظریہ انفرادی ادبی متن و عام الفاظ میں ادبی کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے میں یا ان کے تحلیل و تجزیہ میں ہماری کوئی خاص رہبری نہیں کرتا البتہ ادبی خصوصیت متعین کرنے میں یا ان کے تحلیل و تجزیہ میں ہماری کوئی خاص رہبری نہیں کرتا البتہ ادبی خصوصیت متعین کرنے میں وہ بہت اہم حصہ ادا کر سکتا ہے۔

سوسیور سے پہلے ادب کے مطالعے کے سلسلے میں زبان کو ضمنی یا ثانوی حیثیت دی جاتی تھی اور یہ سمجھا جاتا تھا کہ زبان خیالات اور تصورات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ یوں تحلیل، فکر یا خیال کو زبان سے الگ سمجھا جاتا تھا۔ لیکن سوسیور نے یہ بتایا کہ خیالات اور تصورات بھی ایک طرح سے زبان ہی کے رہین منت ہوتے ہیں۔ یہ زبان ہی ہوتی ہے جو مختلف خیالات اور تصورات میں فرق اور امتیاز کرتی ہے۔ سوسیور کا کہنا ہے کہ فلسفی اور ماہر لسانیات ہمیشہ اس بات کا اعتراف کرتے آئے ہیں کہ مختلف خیالات اور تصورات میں فرق اور امتیاز ہم زبان کی علامتوں ہی کے ذریعہ کر سکتے ہیں۔ بغیر زبان کی مدد کے یہ خیالات اور تصورات بے شکل و بے چہرہ اور گڈمڈ ہوتے ہیں۔ زبان ہی کی مدد سے ان کو ایک دوسرے سے الگ اور ممتاز کیا جاتا ہے۔ اور یوں یہ پہچانے جاتے ہیں۔

ساختیات کا اطلاق جب ادب پر کیا جاتا ہے تو وہ ادبی مواد (Content) سے بحث نہیں کرتی بلکہ زبان کی تشکیل، تعمیر یا ساخت یا وضع پر اپنی توجہ مرکوز رکھتی ہے۔ ساختیات میں جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا جا چکا ہے کہ انفرادی متن کی تحلیل و تجزیہ نہیں ہوتا بلکہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ زبان کی وہ کون سی ساخت، تعمیر یا تشکیل ہے جو ادبیت پیدا کر رہی ہے یا کسی صنف کی صورت گری کر رہی ہے۔ ساختیات یا رساختیات میں ادب کے بارے میں جو نظریات ملتے ہیں ان کو مجموعی طور پر ادبی نظریہ Literary Theory کا نام دیا گیا ہے۔

ادبی نظریے یا ساختیات میں ادب کے تعلق سے جو عمومی اصول ملتے ہیں ان کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس میں ادب کی ساخت یا بناوٹ یا ادبیت کی تعمیر جس طرح ہوتی ہے اس کو دیکھا جاتا ہے۔ یہ دیکھا جاتا ہے کہ ادبی ڈسکورس کی خصوصیات کیا ہیں۔ ڈسکورس ادبی نظریے کی اہم اصطلاح ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کو ”مدلل بیان“ کہا ہے۔ عتیق اللہ نے اپنی کتاب ”ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ“ میں اس کو مخاطبہ کہا ہے۔ لیکن دونوں ہی ڈسکورس کا حقیقی مفہوم ظاہر کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ ڈسکورس میں سوسیور کا یہ نظریہ بھی کارفرما ہوتا ہے کہ دنیا، زبان کی معنویت کو متعین نہیں کرتی بلکہ زبان دنیا کی معنویت کو جھلنے کا ذریعہ ہے۔ زبان ہی کے ذریعہ ہم کو خاص طاقت و قوت حاصل ہوتی ہے۔ جیسے کسی بھی علم کی طاقت یا قوت حاصل کرنے کے لیے ایک خاص زبان پر عبور حاصل ہونا ضروری ہوتا ہے۔ ماہر قانون بننے کے لیے قانون کی زبان جاننا لازمی اور ضروری ہے۔ اسی طرح طب یا طبیعیات میں مہارت اسی وقت حاصل ہوگی جب اس کے ڈسکورس پر قابو حاصل ہوگا۔ یوں ڈسکورس میں متن کی ساخت کا مفہوم بھی شامل رہتا ہے۔ ہر ڈسکورس کی لسانی خصوصیت دوسری ڈسکورس سے مختلف ہوتی ہیں۔ سہلجی زندگی مختلف ڈسکورس سے مرکب ہوتی ہے۔ یہ ڈسکورس کسی نہ کسی سہلجی ادارے سے وابستہ ہوتے ہیں جیسے قانونی نظام کا ڈسکورس یا طبی نظام کا ڈسکورس۔ یہ ڈسکورس ایک دوسرے سے الگ پہچانے جاسکتے ہیں۔ یہ ڈسکورس ہماری زندگی پر جس طرح

اثر انداز ہوتے ہیں اس کا ہمیں احساس ہوتا ہے نہ اندازہ۔ اسی طرح ادبی ڈسکورس کی اس کی اپنی سسانی خصوصیات ہوتی ہیں۔ اور اس ڈسکورس سے خاص قسم کے حقائق اور سچائی کا ادراک حاصل ہوتا ہے۔ ادبی متن میں کئی اور مختلف ڈسکورس اس طرح گندھے ہوتے ہیں کہ سب مل کر ایک نیا ڈسکورس بن جاتے ہیں۔ ناول میں اس بات کو خاص طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس میں معاشی، سیاسی، مذہبی، نفسیاتی اور اخلاقی ڈسکورس مل کر اپنا ڈسکورس تیار کرتے ہیں۔ اس لیے بعض حضرات کا یہ کہنا یا سمجھ لینا صحیح نہیں ہے کہ ڈسکورس کے جدید معنوں اور مستعملہ معنوں میں فرق نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اس اصطلاح کو رواج دینے کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ ڈسکورس کی اصطلاح گہری معنویت کی حامل ہے جیسے کہ اوپر اس کی وضاحت کی گئی ہے۔ ڈسکورس کو شاید ضابطہء بیان کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔

ساختیات میں زبان کو جو محوری اور مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ زبان کی یہ اہمیت ساختیات کے فروغ حاصل ہونے سے بہت پہلے روسی ہنیت دانوں کے پاس ملتی ہے۔ اسی وجہ سے ادبی نظریے کی تاریخ گیری ایگل من کے کہنے کے مطابق روسی ہنیت (Russian Formalism) سے شروع ہوتی ہے۔ ۱۹۱۸ء میں Moscow Linguistic Circle قائم ہوا۔ اس کے ایک سال بعد Society for the study of poetic language (OPOJaz) قائم ہوئی۔ ان تنظیموں میں جیسا کہ ان کے ناموں سے ظاہر ہے ادبی زبان کے مطالعہ اور ادبی ہنیت کے مطالعہ پر زور دیا گیا۔ لیکن روسی نظریات اور سو سیور کے نظریات پر ۱۹۲۰ء تک توجہ نہیں کی گئی۔ ابتداً ۱۹۶۰ء کے بعد فرانس میں اس پر خصوصی توجہ کی گئی۔ ادبی نظریے اور ساختیات کے زیر اثر بیانیہ پر اتنا اور ایسا کام ہوا کہ اس کو بھی ایک علم کی صورت دے دی گئی۔ اس کے لیے تودورف نے Narratology کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اردو میں بھی بیانیہ کا بہت چرچا ہوا لیکن خود بیانیہ کیا ہے اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔ بیانیہ کی مختصر ترین تعریف سوشلز اور کیلاگ نے یہ کی ہے کہ ہر وہ ادبی متن جس میں دو

خصوصیات ملتی ہیں، ایک کہانی، دوسرے کہانی کا وہ بیانیہ ہے۔ Traugat Pratt کے نزدیک کسی بھی گزشتہ تجربے کی لسانی نمائندگی بیانیہ ہے۔ بارت کے پاس بیانیہ کا بے حد وسیع تصور ملتا ہے۔ اس نے اپنے مضمون Introduction to the structural Analysis of Narrations میں کیا ہے کہ بیانیہ تمام اصناف میں سب سے اہم اور مقدم ہے انسان جو کہانیاں بیان کرتا ہے اس میں ہر بات اور ہر چیز کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق بیانیہ اساطیر میں، واقعات میں کہانیوں میں جامد اور متحرک پیکروں میں، رزمیہ میں، تاریخ میں، ٹریجڈی میں، ڈرامے میں، طربیہ میں، مصوری میں، سینما میں، خبروں میں موجود ہوتا ہے۔ بیانیہ اپنی ساخت کے اعتبار سے ایک طرح سے ہر قسم کی تحریر کو علم اور معلومات کی تمام صورتوں میں اپنے احاطہ میں لے لیتی ہے۔ کیونکہ زبان اور بیانیہ میں بہت سی چیزیں مشترک ہیں۔ دونوں میں زمانی مفہوم ملتا ہے۔ دونوں میں کسی سمت کی طرف حرکت ملتی ہے۔ بیانیہ کم و بیش ہر ادبی متن کی بنیاد ہوتا ہے۔ صرف شاعری میں اس کی چند ہی خصوصیات ملتی ہیں۔ بیانیہ میں ایک منصوبہ کے تحت واقعہ یا واقعات بیان کیے جاتے ہیں۔ اس میں بہت سے ایسے اجزاء ملتے ہیں جس کو ہم جلتے ہیں یا جس کو ہم سن چکے یا دیکھ چکے ہیں۔ اس میں ایک ارتقا ملتا ہے یا ارسطو کے الفاظ میں ابتدا، وسط اور اختتام ہوتا ہے۔ بیانیہ میں واقعات، بیان کرنے والے سے زمانی اور مکانی طور پر دور ہوتے ہیں۔ اس میں لازمی طور پر ایک بیان کرنے والا ہوتا ہے واضح طور پر جیسے آپ بیتی یا مخفی طور پر جیسے ناول میں۔ بیانیہ میں پلاٹ کا تصور ہمیشہ سے شامل رہا ہے۔ گو اس کو مختلف نام دیے گئے ہیں۔ کہانی سے مراد واقعات ہیں، ان واقعات کی ترتیب پلاٹ ہے۔ ٹینیس Geraid Genenlte نے اپنی کتاب Narrative Discourse میں بیانیہ کے تین حصے بتائے ہیں Story، Narrative، Narration یعنی کہانی، بیانیہ اور بیان۔ اس میں بھی بیانیہ سے مراد کہانی کے واقعات کی ترتیب و تنظیم ہے۔ اور بیان سے مراد،

کہانی کو بیان کرنے کا طریقہ Wayne C Booth نے اپنی کتاب Rhetoric of fiction میں بیانیہ کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک قصہ (Tale) دوسرے قصہ گو Chatman Teller اپنی کتاب Story & Discourse میں بیانیہ متن کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے ایک کہانی دوسرے ڈسکورس۔ ڈسکورس سے مراد متن کی ترتیب و تنظیم ہے۔ روسی ہیئت دانوں نے بھی بیانیہ کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک کو وہ Fabula کہتے ہیں جس سے مراد کہانی کا پورا مواد ہے۔ دوسرے حصے کو وہ (Sluzet) کہتے ہیں۔ اس حصے میں واقعات کی ترتیب و تنظیم اور ان کا انداز پیش کشی شامل ہے۔ اس میں بھی پلاٹ کا مفہوم شامل ہے۔ بیانیہ میں کہانی یا واقعات کے ساتھ "بیان" کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ کہانی بیان کس طرح کی جا رہی ہے کو نسا نقطہ نظر (Point of View) اپنایا جا رہا ہے۔ ٹینے نے Point of View کی جگہ (Focalization) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس کا یہ کہنا ہے کہ کہانی کے راوی سے یا کہانی جس کے نقطہ نظر سے بیان ہو رہی ہے اس کے ساتھ ساتھ کہانی میں جس کو فوکس کیا جا رہا ہے یا جو مرکز توجہ ہے اس کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ کیونکہ کہانی کے تاثر کو گھٹانے یا بڑھانے میں نقطہ نظر Focalization کا بھی بڑا حصہ ہوتا ہے۔

ادبی نظریے میں متن ی کو سب کچھ سمجھا جاتا ہے۔ متن کے مطالعے کے سلسلے میں تاریخی، سماجی، سیاسی غرض کہ متن سے ہٹ کر کسی پر بھی توجہ نہیں کی جاتی۔ حد یہ کہ خود مصنف کو اہمیت دی جاتی ہے نہ اس کے منشا کو نہ سوانح کو۔ بارت نے تو مصنف کی موت کا اعلان کر دیا ہے۔ بارت نے ایک مضمون The Death of the Author کے نام سے لکھا ہے۔ جس میں روایتی انداز فکر کے خلاف جس میں مصنف ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا تھا یہ نظریہ پیش کیا کہ متن کے لکھے جانے کے بعد مصنف سے اس کا رشتہ ختم ہو جاتا ہے۔ لیکن متن کو مصنف کی زندگی کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے اور اس کی توضیح و تشریح کی جاتی ہے۔ حالانکہ متن میں مصنف نہیں بلکہ زبان بولتی ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق متن کی معنوی تہہ داری

کو قاری دریافت کرتا ہے نہ کہ مصنف۔ مصنف کی موت ہی سے قاری پیدا ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے کسی بھی تحریر کو اپنی نظریہ میں تصنیف کے بجائے متن ہی کہا جاتا ہے۔ متن کہنے پر اصرار اس لیے کیا جاتا ہے کہ کسی بھی متن کو مصنف کا کام یا تصنیف کہنے میں مصنف محوری اور مرکزی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ متن کے لکھنے کے بعد اس کا رشتہ مصنف سے ٹوٹ جاتا ہے اور متن اپنی زندگی آپ جیتا ہے۔

میکل فو کو Michel Foucault نے اپنے مضمون (What is an Author?) مصنف کیا ہے۔ میں کہا ہے کہ مصنف سے تحریر کو وابستہ کر دینے کے نتیجے متن کی مختلف قراءت سے جو معنی پیدا ہوتے ہیں ان کو محدود کر دیا جاتا ہے بالکل اسی طرح متن کو منشاء مصنف سے وابستہ کر دینا اس کی معنوی تہہ داری کو ختم کر دیتا ہے۔ اسی وجہ سے ادبی نظریہ میں قاری کو بڑی اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ کیونکہ وہی متن کے کثیر المعنی ہونے کا ثبوت بن جاتا ہے۔

متن کثیر المعنی ہوتا ہے یہ ہم زمانے و راز سے جانتے ہیں بلکہ متن جس قدر اعلیٰ درجہ کا ہوگا اسی قدر اس کی تفسیریں اور شرحیں لکھی جائیں گی۔ اردو میں غالب کے کلام کی شرحیں اس بات کی گواہی دینے کے لیے کافی ہیں۔ اور ساختیات میں کثیر المعنویت کو اس کی آخری سرحد تک پہنچایا جاتا ہے۔ یہاں تک پہنچتے پہنچتے خود معنوں کی سانس اکھڑنے لگتی ہے۔ اس نظریے کو Jacques Derrida نے پیش کیا ہے۔ ویریدا کے نظریات بہت فلسفیانہ ہیں۔ سوسیور زبان کو علامتوں کا نظام سمجھتا ہے۔ اور یہ نظریہ رکھتا ہے کہ ہر لفظ ایک مستقل معنی رکھتا ہے۔ ویریدا اس کے برخلاف یہ نظریہ پیش کرتا ہے کہ لفظ سے معنی مستقل طور پر وابستہ نہیں ہوتے۔ معنی کبھی مطلق نہیں ہوتے بلکہ مستقل اتوی میں رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر خاور کے معنی لغت میں خورشید، نور شید کے معنی سورج ہوں گے معنی یوں ملتوی ہوتے جاتے ہیں۔ ہم لفظ کے حقیقی معنوں تک پہنچ ہی نہیں سکتے۔ معنی متوی ہوتے ہوتے ایک دائرہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اور ہم اس دائرے سے نکل نہیں سکتے۔ کیونکہ کوئی بھی لفظ کسی بات یا چیز یا خیال حقیقی طور پر پیش کرنے

سے قاصر ہوتا ہے۔ وہ ہیڈیگر Heidegger کے اس خیال سے متفق ہے کہ لفظ کسی بھی چیز کی حقیقت کو پیش نہیں کر سکتا۔ ہیڈیگر اسی وجہ سے (مثال کے طور پر) وجود لکھ کر اس پر چلیپا لگا دیتا تھا لیکن پھر اس پر برابر وہی لفظ لکھ دیتا تھا جیسے مطلب یہ کہ لفظ حقیقت کو بیان کرنے سے قاصر ہے یا ناکافی ہے لیکن اس کے باوجود کسی حقیقت کی نمائندگی کرنے کے لیے خواہ وہ ناکافی ہی کیوں نہ ہو، اس کا لکھا جانا بھی ضروری ہے۔ ہر لفظ دریدا کے نزدیک ایک استعارہ ہوتا ہے۔ استعارہ کے کبھی ایک معنی نہیں ہوتے بلکہ وہ کئی معنوں کے سائے رکھتا ہے۔ یوں زبان بذات دریدا کے نظریے کے مطابق استعارہ ہوتی ہے۔

دریدا کا نظریہ در حقیقت سو سیور کے نظریے کی انتہائی اور منطقی صورت ہے۔ سو سیور کا یہ نظریہ تھا کہ چیزوں کی جو علامتیں ہم نے مقرر کر لی ہیں ان ہی امتوں کا اختلاف معنی پیدا کرتا ہے۔ میز اور کرسی کے صوتی فرق ہی سے یہ پہچانے جاتے ہیں اسی طرح تضاد سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں جیسے اندھیرا، اجالا۔ سیاہ، سفید۔ نیکی، بدی۔ پھر یہ کہ علامتیں جب مختلف سیاق و سباق میں استعمال ہوتی ہیں تو یہ اس مخصوص سیاق و سباق کی وجہ سے جو معنی ان سے وابستہ ہو جاتے ہیں وہ بالکل فصائع نہیں ہوتے بلکہ کسی نہ کسی حد تک باقی رہتے ہیں۔ دریدا اسی صورت حال کی وجہ سے یہ کہتا ہے کہ لفظ کے معنی کبھی قطعی اور مطلق نہیں ہوتے بلکہ وہ استعارہ کی طرح ہوتے ہیں۔ جب لفظ کے معنی مطلق نہیں ہوتے تو پھر متن کے معنی بھی قطعی اور مختلف نہیں ہو سکتے۔ البتہ قاری متن شکنی کر کے اپنے طور پر معنی پیدا کر لیتا ہے یا خذ کر لیتا ہے۔ اس طرح ایک متن کے بیسیور نہیں بلکہ پچاسوں معنی ہو سکتے ہیں۔ ہر قاری اپنے طور پر ان کی ترجمانی کر لیتا ہے۔ قاری متن کو سمجھنے کے لیے ان کا تجزیہ اور تحلیل کرتا ہے اور اپنے طور پر اس کی باز تعمیر کرتا ہے اور یوں وہ مصنف کا شریک کار بن جاتا ہے۔

ساختیات اور رو ساختیات کو دو جملوں میں یوں ادا کیا جاسکتا ہے
ساختیات میں متن کی معنویت، متن کی ساخت کے اندر ہوتی ہے۔ اور ساختیات

میں متن کی معنویت، کاری متن شکنی کے ذریعہ اخذ کرتا ہے۔ اور اگر ان کو دو
لفظوں میں بیان کرنا ہو تو یہ کہہ سکتے ہیں۔ ساختیات میں معنوں کی "جال سازی"
ملتی ہے اور روساختیات میں معنوں کی "جھل سازی" ملتی ہے۔



ساختیاتی نظریات کے زوال کے اسباب

ساختیاتی نظریات کا چرچا ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ پہلے فرانس میں پھر یورپ اور امریکا میں بڑے زور و شور سے ہوتا رہا۔ اردو میں بھی ان نظریات کو متعارف کیا گیا اور بڑی دھوم دھام کے ساتھ۔ ہندوپاک میں جب یہ عروج پر پہنچا تو اس وقت تک مغرب میں اس کا "وال شروع ہو چکا تھا اور امریکا میں بعض اہل نظر اس سوال پر بحث شروع کر چکے تھے کہ ۱۔ نظریات نے خود کشی ۲۔ کہ ان کو قتل کیا گیا ہے۔ ہماری ناجیز رائے میں ن کی طبعی موت ہوئی ہے۔ ہند میں تو نہیں البتہ پاک میں اس بات کا اعتراف کیا گیا کہ یہ نظریات اب "قصہ پارینہ" بن چکے ہیں۔ محمد علی صدیقی جو اس بات کے دعوے دار ہیں کہ انھوں نے ہی سب سے پہلے ساختیاتی نظریات کو متعارف کیا تھا۔ وہ خود لکھتے ہیں۔

"مابعد ساختیاتی تنقید ہو یا ساخت شکن تنقید کی شاخیں بمع اپنی

مرکزی مکتب کے قصہ پارینہ ہو چکی ہیں۔"

گوپی چند نارنگ کا دعویٰ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے ساختیات کو اردو میں متعارف کیا۔ انھوں نے ساختیاتی نظریات کے ختم ہونے کے بارے میں ایک مدت تک کچھ نہیں کہا۔ البتہ جب "نئی تاریخیت" نے زور حاصل کر لیا تب انھوں نے "نئی تاریخیت کو متعارف کرتے ہوئے" یاد بان " کے شمارہ (۵) میں لکھا ہے

ساختیاتی فکر نے ادب کی معنی خیزی کے عمل میں ثقافت کے

تفاعل کے لیے راہ کھول دی لیکن چونکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ

مصلحات Diachronic ۱۔ ہو کر Synchronic یعنی یک

زمانی تھے اور رد تشکیل کا انحصار فقط مستحیث پر تھا۔ چنانچہ

نیو کرائی سیزم اور رد تشکیل سمیت ان تمام رویوں کے خلاف جو

فقط ہئیت یا فقط لسانیات یا فقط متنتیت پر زور دیتے ہیں۔ رفتہ رفتہ ایک بغاوت رونما ہوئی اور نتیجتاً ادبی مطالعہ کو جو نیا طور سامنے آیا۔ اس کو نئی تاریخیت New Historicism کے نام سے جانا جاتا ہے۔

ساختیاتی نظریات میں بعض کوتاہیاں اور خامیاں ایسی تھیں جس کے خلاف اس وقت لکھا گیا جب ان کا زور تھا۔ اس لیے اس کو "بغاوت" کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ کیونکہ بہت سے اہل علم اور اہل قلم نے ابتدا ہی میں اسے قبول نہیں کیا اور اس کو رد کیا۔

ساختیاتی نظریات کی حقیقی کوتاہیاں "فقط ہئیت"، "فقط لسانیات" یا "فقط متنتیت" پر زور دینے ہی میں نہیں ہیں بلکہ اس سے کہیں زیادہ اہم وجوہات پر ہیں۔ سب سے پہلی بات ان نظریات کو پیش کرنے والوں کی ساری دلچسپی فلسفے سے تھی ادب سے نہیں۔ گو ان نظریات کو ماننے والے یہ کہتے ہیں کہ ادبی شعریات کی وہ کمی جو ارسطو سے اب تک چلی آرہی تھی اس کو ان نظریات نے پورا کیا۔ جیسے تو دوروف کی کتاب The Poetics of Prose کے پیش لفظ میں جو نا تھن سونالڈرا کولر Sonaldra Culler نے لکھا ہے کہ ساختیاتی نظریات اس کمی یا ضرورت کو پورا کر رہے ہیں۔ یہ بات خواہ کھر کہے یا تو دوروف صحیح نہیں ہے اس لیے کہ ان نظریات کا اطلاق ادبی تخلیقات پر نہ ہونے کے برابر ہوا ہے۔ اس کے برخلاف ارسطو کی شعریات کا اطلاق ہر قسم کی تخلیقات پر ہوا ہے۔ اس سلسلے میں یہ بھی بے حد غور طلب بات ہے کہ ارسطو نے اپنے نظریات کی بنیاد تحریری مواد پر اور خاص طور پر ادبی تحریروں پر رکھی تھی۔ جب کہ ساختیات کا نظریہ بول چال Spoken Language کی زبان پر استوار ہوا ہے۔ ارسطو نے اپنی شعریات کی بنیاد چونکہ ادبی تخلیقات پر رکھی تھی۔ اسی وجہ سے ان کا اطلاق ہزاروں سال سے ادبی تخلیقات پر ہوتا آیا ہے اور آج بھی ہو رہا ہے اور ہمیشہ ہوتا رہے گا۔ یہ بہت اہم اور دلچسپ بات ہے کہ ارسطو ایک عظیم فلسفی ہونے کے باوجود "بوطیقا" میں اپنے

نظریات کی بنیاد فلسفہ پر نہیں بلکہ ادب پر استوار کرتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ اس قدر جامع اور ہمہ گیر ہیں کہ آج بھی ادبی شعریات کو متعین کرنے میں ان سے مدد لینا ناگزیر بن جاتا ہے۔ اس کے برخلاف ساختیاتی نظریات ساز اپنے نظریات کی بنیاد ادب پر نہیں بلکہ فلسفہ پر رکھتے ہیں۔ Ferdinand de Saussure کے سانی نظریات تمام تر فلسفیانہ ہیں۔ اس نے زبان کی تعمیر یا تشکیل یا وضع یا ساخت کے بارے میں جو اپنے نظریات پیش کیے ہیں۔ وہ تمام تر زبان کے تحقق سے تھے اور فلسفہ لسان کو پیش کرتے ہیں۔ یہ ایک ناقابل انکار حقیقت ہے کہ ساختیاتی نظریات کی بنیاد رکھنے والوں کی ساری دلچسپی فلسفے سے تھی۔ ان کا بنیادی مقصد ادب کے تحقق سے نظریات سازی کرنا تھا ہی نہیں۔ سوسیور نے خواب میں بھی شاید نہیں سوچا ہوگا کہ اس کے فلسفہ لسان کا اطلاق ادب پر ہوگا۔ دریدا کی بھی ادب سے دلچسپی ثانوی تھی۔ اس کے نظریات کا محور و مرکز ساختیات کو رد کرنا تھا۔ ظاہر ہے جو عمارت مضبوط بنیادوں پر کھڑی نہیں کی جاتی وہ زیادہ مدت تک کھڑی نہیں رہ سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ ساختیاتی نظریات کا زوال ہی نہیں ہوا بلکہ ان کی "موت" واقع ہو گئی۔ اس لیے ادبی شعریات کے نظریات جو اس سلسلے میں بتائے گئے وہ پاور ہوا ثابت ہوئے۔ ارسطو کی شعریات کے بعد ساختیاتی شعریات کو اہمیت دینا اور یہ کہنا کہ اس موضوع پر جو کام نہیں ہوا تھا یا جو کمی تھی اس کو یہ نظریات پورا کر رہے ہیں۔ خواہ مخواہ کی بات ہے۔ ارسطو کی "بوطیقا" کو بھول کر موجودہ صدی کے یہ ذہین لوگ ایسی باتیں کہہ رہے ہیں۔ اس لیے کہ ارسطو نے اپنے نظریات ادب کے لیے پیش کیے تھے اس کے برخلاف سوسیور اور دریدا کے نظریات ادبی تخلیقات کے لیے پیش نہیں کیے گئے ہیں۔ ارسطو کی "بوطیقا" کے ابتدائی پیراگراف یا تمہید کو پڑھنے کے بعد یہ بات بالکل واضح طور پر روز روشن کی طرح سامنے آتی ہے کہ وہ ادبی شعریات پیش کرنا چاہتا ہے۔ وہ "بوطیقا" کی تمہید میں لکھتا ہے۔

فن شاعری کے عنوان کے تحت میرا مقصد صرف اس فن ہی کے

بارے میں کچھ کہنا نہیں ہے بلکہ ایسے مواد پر بھی بحث کرنا ہے جیسے شاعری کی مختلف اقسام اور ان کے مخصوص مناصب۔ اس قسم کے پلانوں کی تعمیر جو ایک نظم کی کامیابی کے لیے ضروری ہیں ساتھ ساتھ اس کے مختلف حصوں کی ماہیت اور تعداد اور اسی قسم کے دوسرے امور جو اس قسم کے مطالعہ سے سروکار رکھتے ہیں۔

(ڈاکٹر جمیل جالبی۔ "ارسطو سے ایلٹ تک")

سوسیور اور دریدا کے پیش نظر "فن شاعری" کے بارے میں کچھ کہنا نہیں تھا۔ نہ تو وہ شاعری کی "مختلف اقسام" اور ان کے "مخصوص مناصب" سے بحث کرنا چاہتے تھے نہ تو ان بیچاروں کو پلاٹ کی تعمیر و تنظیم سے کچھ لینا دینا تھا۔ لیکن بعد میں آنے والے اہل قلم نے کھینچ تان کر ان نظریات کا غلاف ادب و شعر پر چڑھنا چاہا اس بے جا کوشش و کاوش میں یہ نظریات تار تار ہو گئے۔ لیکن ان سے ادب میں "ریشہ دوانی" خوب ہوئی۔ ادب سے ان نظریات کو وابستہ کرنے کی کوشش اور کاوشیں اپنی ساری ذہانت اور توانائیاں صرف کرنے کے بعد ان کے ہاتھ جو لگا وہ صرف "طریقہ کار" تھا۔ اس کد و کاوش میں بقول ریپنہ ویلک "شاعری اور ادب" غائب ہو گئے۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ان نظریات میں فلسفے ہی کو بنیادی حیثیت حاصل تھی۔ اس بات کا اظہار ان نظریات کی تعبیر و تشریح کرنے والوں نے جگہ جگہ کی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بے شبہ بڑی عرق ریزی کی ہے۔ انھوں نے اس موضوع پر لکھی ہوئی بلا مبالغہ سینکڑوں کتابوں کا مطالعہ کیا ہے۔ اس موضوع پر مغرب میں لکھی ہوئی شاید ہی کوئی قابل ذکر کتاب ہو جس کا حوالہ ان کی کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں ملتا ہے۔ مغرب کی کتابوں کو کھنگلنے کے بعد انھوں نے مشرقی شعریات کا مطالعہ پیش کیا ہے۔ "سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر" اسی طرح "عربی، فارسی شعریات اور ساختیاتی فکر" میں جو مماثلتیں متی ہیں ان کا جائزہ بڑی ژرف نگاہی سے پیش کیا ہے۔ انھوں نے بڑی توجہ اور انہماک سے اس موضوع پر کام کیا ہے۔ اور حالی کے "مقدمہ شعر و شاعری" کے ٹھیک ایک صدی

بعد یعنی ۱۹۹۳ء میں اپنی یہ کتاب شائع کی ہے۔ گویا ادبی نظریہ سازی کی دوسری کتاب انھوں نے لکھی ہے۔ یہ بات انھوں نے منکسرانہ انداز میں کہی ہے۔ لیکن اس کو کیا کیا جاسکتا ہے کہ خود مغرب میں ان نظریات کی اب کوئی اہمیت نہیں رہی۔ اور خود گوپی چند نارنگ کو اس کتاب کے شائع ہونے کے چند سال بعد ہی یہ اعتراف کرنا پڑا "ساختیات اور رد تشکیل سمیت ان تمام رویوں کے خلاف۔۔۔۔۔۔ بغاوت رونما ہوئی۔" اسے بغاوت کہیے یا موت بہر حال ان نظریات کا زوال ہوا اور اب وہ "قصہ پارسیہ" بن چکے ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ نظریات صرف تیس چالیس سال کے بعد ہی کیوں رو بہ زوال ہو گئے۔ ارسطو کے نظریات دو ہزار سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ خود ہمارے ادب میں حالی کے نظریات سو سال گزرنے کے باوجود بھی اپنا اعتبار رکھتے ہیں۔ جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ ارسطو اور حالی کے نظریات ادبی تخلیقات اور ادب پر استوار ہوتے ہیں جب کہ ساختیاتی نظریات فلسفے پر۔ گوپی چند نارنگ اس موضوع پر لکھی ہوئی کم و بیش تمام اہم کتابوں سے بحث کرتے ہوئے جگہ جگہ یہ لکھتے ہیں کہ یہ تمام نظریات فلسفے کے ذیل میں آتے ہیں یا ان کی نوعیت فلسفیانہ ہے۔ ذیل میں ان کی کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" کے چند اقتباسات پیش کیے جا رہے ہیں:

"ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقہ کار ہے" (ص ۲۵)

"دریدہ کی تحریروں کے بارے میں یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ ان کی درجہ بندی نہایت مشکل ہے، یعنی ان کو فلسفہ کی ذیل میں رکھا جائے یا تن کی تنقید کے ذیل میں۔ بلاشبہ دریدہ کے مباحث بنیادی طور پر فلسفیانہ نوعیت کے ہیں۔ اس لیے فلسفہ کے ذیل میں آتے ہیں۔" (ص ۲۳۲)

”رد تشکیل اگرچہ فرانسیسی فلسفہ ہے لیکن اسے شہرت امریکا میں حاصل ہوئی۔“ (ص ۲۳۲)

ساختیاتی نظریات کے زوال کا سب سے اہم سبب یہی ہے کہ وہ فلسفیانہ نظریات ہیں سو سیور نے لسانیات پر جو لکچر دیئے تھے وہ اس کی موت کے بعد اس کے ساتھیوں اور شاگردوں نے مرتب کر کے شائع کیے۔ اس کا انتقال ۱۹۱۳ء میں ہوا۔ ایک مدت تک یعنی کوئی چالیس پچاس سال تک ادبی مباحث میں ان کی طرف توجہ نہیں کی گئی۔ لیکن ۱۹۶۰ء کے معنی یعنی تیس چالیس سال کے اندر یہ اپنے عروج پر پہنچ کر زوال پذیر ہو گئے۔

سو سیور نے زبان کی ساخت کے سلسلے میں دو اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ ایک کو وہ لانگ Lange کہتا ہے جس سے مراد زبان کی ساری مفہومات اور گرامر ہے اسی ساخت سے ماخوذ انفرادی بول چال کی زبان ہوتی ہے جس کے لیے اس نے Parole کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ سو سیور سے پہلے زبان کو ایک فہری عمل سمجھا جاتا تھا لیکن سو سیور زبان کو علامتوں یا نشانات کا ایک خود ساختہ نظام قرار دیتا ہے۔ رولان بارت اپنی کتب Writing Zero Degree & Elements of Semiology میں لکھتا ہے کہ سو سیور نے اپنی کتاب ”کورس ان جنرل لنگویسٹکس میں یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ علامتوں کے نشانات کی ایک عمومی سائنس موجود ہے، لسانیات جس کا ایک حصہ ہے۔ اس وجہ سے علم لسانیات Semiology کے تحت کوئی بھی نشانات کا نظام آئے گا۔ لیکن عام سماجی زندگی میں نشانات کا کوئی ایسا نظام موجود نہیں ہے جو زبان کے نشانات سے علیحدہ ہو۔ اس وجہ سے بارت کے کہنے کے مطابق پھر زبان ہی کے نظام کی طرف رجوع ہونا پڑے گا۔ یوں علم لسانیات کا لسانیات حصہ نہیں رہتا بلکہ لسانیات کا ایک حصہ علم لسانیات بن جاتا ہے۔ کیونکہ زبان بذات خود نشانات یا علامتوں کا ایک نظام ہے۔ زبان کے یہ جو نشانات مقرر کر لیے گئے ہیں وہ بذات خود کچھ نہیں ہوتے زبان کی مجموعی ساخت ہی میں وہ اہمیت اور امتیاز حاصل کرتے ہیں۔

لسانی علامتوں یا نشانات کا مجموعی طور پر جو رشتہ یا ربط سانی ساخت سے جو ہوتا ہے اسی کے مطالعے کو سانی ساختیات کہا جاتا ہے۔ سو سیور زبان کو نشانات کا خود ساختہ نظام اس لیے کہتا ہے کہ یہ نشانات من مانی طور پر کسی بھی سماج میں مقرر کر لیے جاتے ہیں۔ ہر چیز کے لیے ایک صوتی نشان یا علامت مقرر کر لی جاتی ہے۔ ایک لفظ سے ایک خیال یا تصور وابستہ کر دیا جاتا ہے۔ من مانی اور خود ساختہ نظام سو سیور زبان کو اس لیے کہتا ہے کہ ایک زبان میں ایک چیز کے لیے جو لفظ ملتا ہے دوسری زبان میں اسی چیز کے لیے بالکل الگ اور مختلف لفظ ملتا ہے۔ بہر حال ہر چیز اور ہر بات کے لیے الگ الگ جو صوتی نشان یا علامت مقرر کر لی گئی ہے۔ اسی سے زبان کی معنویت پیدا ہوتی ہے۔ حیوانی کہنے سے جو تصور، خیال یا ہیکر ابھرتا ہے ہاتھی کہنے سے بہت ہی الگ اور مختلف خیال یا تصور پیدا ہوتا ہے۔ علامتوں یا نشانات کا یہی اختلاف اور تضاد زبان کو با معنی بناتا ہے۔ سو سیور سے پہلے ادب کے مطالعے میں زبان کو بعض لوگ فہمی یا ثانوی حیثیت دیتے تھے اور یہ سمجھا جاتا تھا کہ زبان خیالات، احساسات اور تصورات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ لیکن سو سیور زبان کو خود زندگی میں محوری اور مرکزی حیثیت دیتا ہے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ مختلف خیالات اور تصورات میں فرق اور امتیاز زبان ہی کرتی ہے۔ حد یہ کہ دنیا کی حقیقت کا اور اک زبان ہی کے ذریعہ ہوتا ہے۔ لا کان کا تو یہ کہنا ہے کہ دنیائے الفاظ ہی دنیائے اشیاء کی تخلیق کرتی ہے۔ It is the world of words۔

that create the world of things ظاہر ہے کہ یہ باہیں فلسفیانہ موشگافیاں ہیں۔ حقائق ان نظریات کو جھٹلاتے ہیں۔ دنیا میں گونگے اور بہرے بھی زندگی گزارتے ہیں۔ وہ زبان کے ذریعے نہیں بلکہ دوسرے حواس کے ذریعے چیزوں میں فرق کرتے ہیں۔ جانور ہر قسم کے اشیاء میں فرق کرتے ہیں۔ اور مختلف چیزوں کی حقیقت کو سمجھتے ہیں اور ان میں فرق اور امتیاز کر کے زندگی گزارتے ہیں اسی طرح وہ بچہ جو ابھی زبان نہیں سیکھتا وہ بھی رو کر اور ہنس کر مختلف چیزوں میں جو فرق ہے اس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس حقیقت کے اور اک کا واحد ذریعہ زبان کو

ٹھہرانا صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ ہر جاندار کے لیے حقائق کا شعور صرف زبان کا رہیں
 منت نہیں ہوتا۔ بھوک اور پیاس کا شعور یا ادراک ایک اندرونی احتیاج ہے اس
 کے لیے الفاظ یا زبان اس کے تعلق سے کچھ نہیں کر سکتے۔ بھوک اور پیاس مٹ
 سکتی ہے تو صرف پانی اور غذا سے اس کو جلنے، پھلنے کے لیے زبان کی ضرورت
 نہیں پڑتی۔ اس لیے یہ دعویٰ کے ہر چیز کو ہم زبان ہی کے ذریعہ جلتے اور پھلتے
 ہیں۔ صرف فلسفیانہ خیال آرائی ہے۔ وہ فلسفہ جو منطق کے علاوہ انسان کے دوسرے
 تمام حواس کو مفلوج، معطل یا ناکارہ سمجھتا ہو خود بے کار ہے۔ انسان ہتھ اور
 پھول میں چھو کر فرق کرے گا ہی۔ کرخت اور سریلی آواز میں لازمی طور پر امتیاز
 کرے گا۔ کڑوی اور میٹھی چیز میں جو تضاد ہے اس کو وہ چکھ کر محسوس کر لیتا ہے۔
 خوشبو سے مخلوط ہونے اور بدبو سے دور رہنے میں زبان کا کیا کام ہے؟ انسان جب
 بھی مڑگاں اٹھائے گا صد جلوے روبرو ہو جائیں گے۔ اس کے لیے زبان کا نہیں ”دید
 کا احسان اٹھانا پڑتا ہے۔ انسان کے سارے حواس سے صرف نظر کر کے اسے زبان
 کے قید خانے میں محدود و محصور کر دینا ایک غیر انسانی نظریہ ہے۔ ڈیوڈ ہرش نے
 بجا طور پر کہا ہے۔ ساختیاتی نظریہ ساز فلسفیوں کا کھیل کھیل رہے ہیں۔ جس کو وہ
 خود نہیں سمجھتے اور فلسفیوں کے ڈسکورس میں الجھ رہے ہیں جن پر ان کو قابو نہیں
 ہے۔ اس سلسلے میں اس نے بہت بہتے کی بات یہ کہی ہے۔ جب تک ادبی نقاد اس
 غیر انسانی Anti Humanistic ڈسکورس سے دور نہیں ہوں گے ورنہ اس جگہ
 واپس نہیں ہوں گے جہاں سے وہ دوسروں کو ادبی ڈسکورس کے سمجھنے میں مدد
 دے سکیں۔ ہم اس وقت تک تکلیف دہ منطق اور ایسی ہی فکر میں الجھے رہیں گے۔
 ساختیاتی نظریے میں ادبی ڈسکورس کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ اصطلاح آج کل
 بہت استعمال ہو رہی ہے۔ کیونکہ یہ ایک خاص معنویت رکھتی ہے۔ لیکن دلچسپ
 بات یہ ہے کہ اسی اصطلاح کو اس کا حقیقی مفہوم سمجھے بغیر استعمال کیا جا رہا ہے۔
 گوپی چند نارنگ اسے ”مدلل بیان“ کہتے ہیں۔ عتیق اللہ نے اپنی کتاب ”فرہنگ
 اصطلاحات“ میں اس کو ”مخاطبہ“ کہا ہے۔ لیکن دونوں ہی ڈسکورس کا حقیقی مفہوم

ظاہر کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ عتیق اللہ کا یہ بھی کہنا ہے کہ جدید لسانی معنی مستعملہ معنوں سے مختلف نہیں ہیں۔ اگر جدید معنوں اور مستعملہ معنوں میں کوئی فرق نہ ہوتا تو اس اصلاح کو رواج دینے کی ضرورت ہی کیوں پیش آتی۔ ساختیاتی نظریے میں اس کی ضرورت اس وجہ سے بڑی کہ ڈسکورس میں ساخت کا مفہوم پوشیدہ ہوتا ہے۔ ہر ڈسکورس اپنی ایک لسانی ساخت رکھتا ہے اور اپنی خاص خصوصیات رکھتا ہے۔ جملہ جس طرح سے اپنی مخصوص ساخت رکھتا ہے اور جب تک یہ ساخت نہ ہو جملہ، جملہ نہیں کہلاتا بالکل اسی طرح سے ہر ڈسکورس بھی اپنی ایک مخصوص ساخت رکھتا ہے۔ اس وجہ سے رولان بارت نے جملے کو ایک مختصر ترین ڈسکورس کہا ہے اور ڈسکورس کو طویل جملہ۔ ڈسکورس کو طویل جملہ کہنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اس کی ایک خاص تہی ساخت ہوگی۔ اس کے ذریعہ کسی خاص سچائی یا حقیقت کا اظہار یا اور اک ہوگا۔ اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے بارت کہتا ہے کہ ڈسکورس مختلف قسم کے جملوں کا مجموعہ نہیں ہوتا بلکہ بذات خود ایک بڑا (Great) جملہ ہوتا ہے۔ ڈسکورس کا یہ بھی مفہوم ہوتا ہے کہ زبان، سملتی اور تاریخی واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ خاص قسم کے سمدھی اور تاریخی حالات میں ایک خاص زبان پیدا ہوتی ہے۔ جیسے شاہی نظام میں درباروں میں ایک خاص زبان پیدا ہوتی تھی۔ اور یہ کہ زبان اپنی باری میں ان واقعات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ایسی زبان ایک خاص قسم کا اثر اور قوت رکھتی ہے۔ فوکو Michel Foucault کا نظریہ یہ ہے کہ زبان سیاسی اور سملتی اختیار اور اقتدار حاصل کر لیتی ہے ایسی صورت میں سچائی اور حقیقت اضافی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں۔ کیونکہ ان کی ترجمانی الگ انداز سے ہوتی ہے۔ وہ طبقہ جو زبان کی قوت کی وجہ سے اقتدار حاصل کرتا ہے اپنے طور پر سچائی کی توجیہ کرتا ہے۔ اور "سچائی" کے ذریعہ ہی قوت حاصل ہو سکتی ہے۔ جیسے ایک زمانے میں سنسکرت کے ہندوؤں کو ایک خاص قوت اور اقتدار حاصل ہو گیا تھا۔ سملتی دنیا میں مختلف ڈسکورس پیدا ہوتے ہیں جو خاص قسم کے سمدھی ادارے پیدا کرتے ہیں۔ جیسے

قانونی ادارے، قانونی ڈسکورس پیدا کرتے ہیں، طبی ادارے طبی ڈسکورس کو فروغ دیتے ہیں۔ یہ ڈسکورس ہماری زندگی پر جس طرح اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اس کا ہم کو احساس نہیں ہوتا۔ یہ ڈسکورس ایک دوسرے مل کر اور ایک دوسرے کی مخالفت میں بھی فروغ پاتے ہیں۔ مختلف ڈسکورس مل کر ایک نیا ڈسکورس بھی پیدا کرتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال ناول ہے۔ جس میں سیاسی، نفسیاتی، مذہبی، اخلاقی، معاشی ڈسکورس کی نشان دہی آسانی سے کی جاسکتی ہے۔ یہ تمام ڈسکورس ناول کے ڈسکورس میں شامل رہتے ہیں۔ ہر ڈسکورس کی فنی ساخت دوسرے سے الگ اور مختلف ہوتی ہے۔ قانونی ڈسکورس، طبی ڈسکورس سے الگ اور مختلف ہوگا۔ یوں ڈسکورس بہت وسیع مفہوم رکھتا ہے۔ اس کو شاید ضابطہ بیان کہنا صحیح ہو۔

ساختیاتی نظریے کو دریدا Jacques Derrida نے بالکل الگ اور مختلف موڑ دیا۔ سوسیور زبان کو نشانات یا علامتوں کا خود ساختہ نظام کہتا ہے۔ یہ نشانات یا علامتیں من مانی طور پر مقرر کر دیے گئے ہیں۔ معنویت الفاظ کے فرق، مختلف یا تضاد کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ ہر متن گویا معنوں کا ایک جال پیدا کرتا ہے۔ اس جال سازی میں متن اسیر ہوتا ہے۔ متن میں معنویت الفاظ کی جال سازی سے پیدا ہوتی ہے۔ معنویت اسیر ہوتی ہے متن کے اس جال میں دریدا، سوسیور کے بنیادی نظریے کو اپناتے ہوئے اس کے ساخت کے نظریے کو رد کرتا ہے۔ سوسیور کا یہ نظریہ ہے کہ الفاظ اور اشیا میں کوئی رشتہ ہے ہی نہیں۔ ہم نے اپنی ہوس کے لیے ہر شے کے لیے ایک صوتی علامت مقرر کر لی ہے۔ اور اس صوتی علامت یا نشان سے ایک شے کا تصور وابستہ کر لیا ہے۔ یوں ہر لفظ کے ایک معنی مقرر کر دیے گئے ہیں۔ دریدا، متشے کے اس خیال کو اپناتا ہے کہ کوئی لفظ بھی چیز کی حقیقت کو ظاہر کر سکتا ہے نہ پوری طرح اس کی نمائندگی کر سکتا ہے۔ اسی وجہ سے متشے وجود لکھ کر اس پر چھپا لگا دیتا تھا اس طرح دریدا ایک طرح سے یہ کہتا ہے کہ لفظ میں معنی ہوتے ہی نہیں کیونکہ وہ مستقل طور پر التوا میں رہتے ہیں۔ خاور کے

معنی خورشید، خورشید کے معنی سورج۔ یوں کسی لفظ کے مستقل معنی نہیں ہوتے۔ اس لیے کسی بھی متن کے بھی کوئی مستقل معنی نہیں ہوتے۔ بلکہ ہر پڑھنے والا اپنے طور پر اس کے معنی اخذ کر لیتا ہے جیسا کہ ہم اوپر بتا چکے ہیں سو سیور کے نزدیک متن کے معنی الفاظ کی جال سازی (Network) سے پیدا ہوتے ہیں۔ گویا معنی الفاظ کے جال میں اسیر ہوتے ہیں۔ معنوں کو اخذ کرنے یا معنی برآمد کرنے کے لیے اس جال کو توڑنا پڑے گا۔ یہی رد تشکیل Deconstruction ہے۔

دریاد کا نظریہ استنا آسان نہیں ہے بلکہ بہت پیچیدہ ہے۔ لیکن یہاں اس کو آسان ترین صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ جب لفظ کے کوئی مطلق یا مستقل معنی نہیں ہوں گے تو ظاہر ہے کہ متن کے بھی کوئی مطلق اور مستقل معنی نہیں ہو سکتے۔ یہ قاری ہوتا ہے جو متن کی ساخت یا تشکیل کو توڑ کر اس سے معنی اخذ کرتا ہے۔ وہ اپنے طور پر متن کو توڑ کر پھر اسے جوڑتا ہے اور متن کی معنویت کو متعین کرتا ہے۔ اسی طرح منشائے مصنف کی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ قاری کی بڑی اہمیت ہوتی ہے۔ بارت اپنی کتاب S/Z میں یہ کہتا ہے کہ قاری انفعالی طور پر متن کا حاصل کرنے والا نہیں ہوتا بلکہ وہ متن کا پیدا کرنے والا ہوتا ہے۔ ساختیاتی نظریات میں صرف متن ہی کی طرف توجہ مرکوز رہتی ہے۔ مصنف کے حالات، اس کے زمانے یا متن سے ہٹ کر کسی چیز پر بھی توجہ نہیں کی جاتی۔ اسی وجہ سے ساختیات داں اس بات کا دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ متن کا مطالعہ بہت قریب Close، (Reading) اور باریک بینی سے کرتے ہیں۔ اسی طرح کی بہت سی باتیں ساختیات دانوں کے ہاں ملتی ہیں، ساختیات دانوں یا اس کے علم برداروں اور مجموعی طور پر ساختیاتی نظریات میں جو خامیاں اور کوتاہیاں ملتی ہیں ان کو ایک ایک کر کے ہم لیں گے اور اس پر بحث کریں گے۔

سب سے پہلے متن کے غائر مطالعہ یا قریبی مطالعہ Close Reading کی بات ڈیوڈ ہرش نے ایک بہت ہی دلچسپ اور صحیح اعتراض اس پر کیا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ ساختیاتی نظریات ادبی متن سے ہم کو قریب کرنے کی بجائے دور لے جاتے

ہیں۔ اس لیے کہ وہ اس بات پر غور نہیں کرتے کہ نظم کی معنویت کیا ہے، کوئی شعریا ناول نگار کیا کہہ رہا ہے؟ یا یہ کہ کون سی خوبیاں ادبی متن کو عظمت بخشی ہیں یا پھر یہ کہ بڑے ادبی کارنامے اور معمولی ادبی کام میں کیا اور کیوں فرق ہے؟ ان اہم ادبی سوالات سے ہٹ کر ساختیاتی نظریہ سازوں کی توجہ اس بات پر ہوتی ہے کہ زبان کیا ہے؟ معنی کیا ہے؟ وہ نظم پر یا ادبی تخلیق پر توجہ نہیں کرتے صرف زبان ہی کی ساخت کو دیکھتے ہیں۔ وہ لسانی ساخت یا نظام کی کارکردگی کو دیکھتے ہیں۔ ہر ش کا یہ بھی کہنا ہے کہ یہ سوالات نئے نہیں ہیں البتہ نئی بات یہ ہے کہ ان کی توجہ صرف ان سوالات پر مرکوز رہتی ہے۔ وہ فلسفیوں کی طرف جس قدر جھکتے جاتے ہیں اسی قدر ادبی تخلیقات سے دور ہوتے جاتے ہیں۔ کلنتھ بروکس اس میں اور اضافہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ادب سے ان کا تعلق ثانوی رہتا ہے اور منشا فلسفہ کا آموختہ کرنا ہوتا ہے۔ فلسفے سے ان کی دلچسپی اس قدر بڑھ گئی ہے کہ وہ مابعد الطبیعیات کو ختم کرتے جا رہے ہیں۔ اس وجہ سے ادبی تخلیقات کو وہ جمالیاتی شے کی طرح نہیں دیکھ پا رہے ہیں۔ اسی وجہ سے یہ کہا جاتا ہے کہ ساختیاتی نظریے میں دلچسپی طریقہ کار پر مرکوز رہتی ہے۔ اور ادبی کارنامے کی تحسین اور اہمیت پر ان کی توجہ نہیں ہوتی۔ Michel Lane نے ساختیات کو متعارف کرنے کے لیے ایک کتاب Introduction to Structuralism لکھی ہے جس میں وہ لکھتا ہے کہ ساختیات میں ساختیاتی اوزاروں (Tools) کے بارے میں تو بہت لکھا گیا ہے۔ لیکن ان اوزاروں کا اطلاق ادبی تخلیقات پر بہت کم ہوا ہے۔ ساختیاتی نظریات کی بہت بڑی خامی اور کوتاہی یہ بھی ہے کہ اس کے ذریعہ ادب کی تحسین اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے میں ان سے کوئی مدد نہیں ملتی۔ مین نے ساختیاتی نظریات کے ابتدائی زمانے میں یہ بات کہی تھی کہ علامتوں کا یہ نظام ایک اعلیٰ ادبی متن اور دوسرے درجے کے ادب میں فرق نہیں کر سکتا۔ ساختیات میں بڑی ادبی تخلیق اور معمولی درجے کی کتاب میں امتیاز کرنے کا کوئی اصول ملتا ہے اور نہ ہیما نہ ساختیاتی نظریے کی یہ ایسی کوتاہی تھی جو اسے لے ڈوبنے والی تھی اور

بعد میں ایسا ہی ہوا۔

ساختیاتی نظریات میں زبان ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا ہے۔ زبان کے سوا
ساختیاتی نقطہ نظر میں کسی بھی چیز کی اہمیت نہیں ہے۔ ریسنے ویلک ادب میں
زبان کو اہم اور مقدم قرار دیتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ دنیا کی اہم ترین تخلیقات زبان
سے آزاد ہو کر بھی دنیا کو متاثر کرتی رہی ہیں یعنی ان کے تراجم ہوتے ہیں۔ ویلک کا
یہ بھی کہنا ہے کہ بہت سے تراجم اعلیٰ درجے کے بھی نہیں ہیں اس کے باوجود جس
زبان میں وہ لکھے گئے ہیں ان سے آزاد ہو کر بھی اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس سلسلے
میں وہ ہومر، ڈانسٹ، شکسپیر، گوئٹے، ٹولستائے اور دوستووسکی کے نام لیتا ہے۔ اس
کا یہ کہنا کہ زبان کے سوا بھی اہم ادبی کارناموں میں اس کا مرکزی خیال، پیکر تراشی،
پلاٹ، مواد کی تعمیر و تشکیل، کردار، ادبی صنف کی خصوصیات اس کے علاوہ المیہ
یا طربیہ نڈاز ان تمام پر زبان سے ہٹ کر بھی بحث ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے۔ اس
یے ادبی کارنامے کہ صرف زبان تک محدود کر دینا صحیح نہیں ہے۔

تن کی زبان پر توجہ مرکوز کر دینے کے سلسلے میں ساختیات دانوں نے بہت
دلچسپ نظریے پیش کیے ہیں۔ انہی درجے کے ادبی تن کو ہم کارنامہ کہتے ہیں۔ ادبی
تخلیق کہتے ہیں یا اسی طرح کے دوسرے الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن ساختیات
داں ادبی تخلیق کو صرف تن ہی کہتے ہیں۔ اس سے کہ ان کے نزدیک ادبی تن کو
کام یا کارنامہ یا تخلیق کہنا کا مطلب یہ ہے کہ اس کو مصنف سے وابستہ کر دینا ہے۔
جب کہ تن مصنف کا پیدا کردہ نہیں ہوتا بلکہ تن کی وجہ سے مصنف جاننا پہچانا جاتا
ہے۔ گویا تن مصنف کی تخلیق کرتا ہے نہ کہ مصنف تن کی۔ دوسری بات یہ کہ
زبان۔ پہلے سے موجود ہوتی ہے مصنف تو اس سے صرف استفادہ کرتا ہے۔ زبان
کسی تن کے وجود میں آنے سے پہلے بھی موجود ہوتی ہے۔ تن میں بھی موجود ہوتی
ہے تن سے باہر بھی موجود ہوتی ہے۔ اس لیے بارت کا کہنا ہے ”یہ زبان ہوتی ہے
جو بولتی ہے نہ کہ مصنف“ It is Language that Speaks not the author
نے اپنے ایک مضمون کا عنوان ہی یہ رکھا ہے مصنف کی

موت The Death of the Author جس کا مطلب یہ ہے کہ متن کے وجود میں آنے کے بعد، متن کا تعلق مصنف سے نہیں رہتا بلکہ متن اپنی زندگی آپ جیتا ہے۔ اس لیے نہ تو مصنف کی زندگی کے حالات کی اہمیت ہوتی ہے نہ اس کے زمانے کی اہمیت ہوتی ہے۔ اس لیے مصنف کا منشا بھی اہمیت نہیں رکھتا۔ اس لیے کہ متن کثیر المعنی ہوتا ہے۔ مصنف کے منشاء سے وابستہ کر کے متن کی معنویت کو محدود کر دیا جاتا ہے۔ ہر قاری اپنے زمانے، اپنے سماجی حالات کے مطابق متن سے معنویت اخذ کرتا ہے۔ ساختیات دانوں کے یہ تمام نظریے اصل میں انتہا پسندی کے شکار ہیں۔ ہم اگر غور و فکر سے کام لیں تو ان نظریات کا ایک رخا پن ظاہر ہو جائے گا۔

ساختیات دانوں کو ہر قسم کی تخلیق کو متن کہنے پر اصرار اصل میں ان کی بیچارگی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے ان کے پاس کوئی ایسا پیمانہ، کسوٹی یا آئینے کی قوت نہیں ہے۔ جس سے وہ مختلف متون میں فرق کر سکیں۔ جب کوئی میرے اور کوئلے میں فرق کرنے کی تیز ہی نہیں رکھتا تو وہ دونوں ہی کو "کاربن" کہے گا۔ کیونکہ میرے اور کوئلے کی اصل ایک ہے یعنی کاربن ہے۔ کسی بھی تحریر کو مصنف سے بے تعلق کرنے کی بات اور منشاء مصنف کو اہمیت نہ دینے کی بات یا مصنف کی موت کا اعلان شعوری یا غیر شعوری طور پر ناقابل قبول ہے۔ اس کا ثبوت خود ایک مثال سے مل جائے گا۔ "شب خون" میں ایک مباحثہ اس عنوان سے چلا کہ "بارت نے کیا کہا"۔ اس مباحثہ میں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی اور وزیر آغا شامل تھے۔ ان سب نے بارت کا مطالعہ کیا تھا اور کم از کم اس زمانے میں ساختیاتی نظریات سے متاثر تھے۔ لیکن کسی نے بھی یہ نہیں بتایا کہ بارت نے کیا کہا اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے یا مصنف کا منشا کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ البتہ متن کا مفہوم یہ ہے۔ تینوں حضرات اس بات پر مصر تھے کہ بارت کا منشا وہی ہے جو "میں" نے اخذ کیا ہے۔ اس بحث سے متن کے کثیر المعنی ہونے کی بات اور مصنف کے منشا کی اہمیت نہ ہونے کا نظریہ باطل ہو جاتا ہے۔ حالانکہ یہ

دونوں نظریے ایک حد تک صحیح ہیں۔ مصنف کے منشا کو اہمیت نہ دینے کا ایک نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معنویت کے ایک ابعاد کو آپ غیر ضروری طور پر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس صورت میں بھی آپ معنوں کو محدود کر رہے ہیں۔ جس طرح متن کے معنوں کو مصنف کے منشا تک منحصر کر دینا معنی کو محدود کر دینا ہے۔ بلکہ مصنف کے منشا کی وجہ سے معنی محدود نہیں ہوتے ہیں۔ جس کی گواہی غالب کے شارحین کے پاس ملتی ہے۔ غالب نے اپنے بعض اشعار کے جو معنی بتائے ہیں اس سے اختلاف بھی کیا گیا ہے۔ متن کثیر المعنی ہوتا ہے اس سے اختلاف نہیں کیا جاسکتا لیکن کن معنوں کو اہمیت دی جائے اور کون سے معنی ناقابل قبول ہیں اس سلسلے میں ساختیاتی نظریات ہماری کوئی رہنمائی نہیں کرتے۔ ساختیاتی نظریے کے پرستار بھی دبی زبان سے اس خامی کا اعتراف کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اپنی کتاب میں لکھتے ہیں:

”رد تشکیں قرات معنی کے دشت بے پایاں میں لا کر چھوڑ دیتی ہے
یہ اعتراف بقول ڈینی لینڈرسن کچھ ایسا بے جا بھی نہیں ہے۔“
(ص ۲۴۰)

قاری کو اہمیت دیتے ہوئے مصنف کے منشا کو اہمیت نہ دینا بھی بنیاد طور پر غلط ہے۔ مغرب کے اتنے بڑے اور ذہین لوگ اس حقیقت کو کیسے اور کیوں کر بھول گئے کہ مصنف ہی متن کا پہلا قاری ہوتا ہے۔ کم از کم اولین قاری کی حیثیت سے اس کے پیش کردہ معنوں پر غور ضروری ہو جاتا ہے۔ بے حد حیرت ہوتی ہے کہ یہ بات کسی کے بھی پیش نظر نہیں رہی۔ ایک اور بات قابل غور اس سلسلے میں بھی ہے کہ جب قاری اساس تنقید کی اہمیت ہے تو لازمی طور پر مصنف اساس تنقید کی بھی اہمیت ہوگی کیونکہ مصنف سے اس کے قاری ہونے کا حق کس طرح چھینا جاسکتا ہے خواہ وہ متن اس ہی کا تخلیق کردہ کیوں نہ ہو۔ وہ بہر حال اپنے تخلیق کردہ متن کا پہلا قاری ہے۔

کلینتھ بروکس نے اس سلسلے میں بہت صحیح اور اہم بات کہی ہے۔ اس کے

کہنے کے مطابق مصنف اساس تنقید ہو کہ قاری اساس تنقید یا متن اساس تنقید، یہ تمام تنقیدی نظریات یا انداز اپنی اپنی جگہ اور اپنے اپنے حدود میں صحیح ہیں۔ ہر اساس کی اپنی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ خرابی یا خالی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ان کو پیش کرنے والے انتہا پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں۔

مصنف کی موت کا نظریہ یا اس کو اہمیت نہ دینے کا نظریہ اصل میں انسانی نفسیات اور فطرت کے مغائر ہے۔ بڑی اور عظیم شخصیتوں سے انسان ہمیشہ سے متاثر ہوتا آیا ہے۔ عظیم اور بڑی شخصیتوں کی ایک ایک چیز کی حفاظت کی جاتی ہے انھیں محفوظ رکھا جاتا ہے۔ جب ان کے کہنے ہوئے کپڑوں یا استعمال کی ہوئی چیزوں کی اتنی وقعت ہوتی ہے تو ان کی تحریر کردہ باتوں کو خود ان کی تخلیق کے سلسلے میں بالکل نظر انداز کر دینا انسانی فطرت سے ناواقفیت کی دلیل ہے یا "تجاہل عارفہ" کی انتہا ہے۔ ساختیاتی نظریات میں ایسی کوئی بھی بات نہیں تھی جو بالکل نئی ہو یا اس سے پہلے نہ کہی گئی ہو۔ اس کو نئی بنانے کی دھن میں ان کو پیش کرنے والوں نے انتہا پسندی سے کام لیا اور یہی انتہا پسندی انھیں لے ڈوبی۔

گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی نظریات کے بارے میں ایک سچی اور اچھی بات یہ کہی ہے:

"ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقہ کار ہے۔"

اس کے زوال کا سب سے بڑا سبب یہی فلسفیانہ اصول اور طریقہ کار ہے۔ ایک ایسا اصول اور طریقہ کار جس کا اطلاق انفرادی ادبی تخلیقات پر نہیں ہو سکتا۔ یہ نظریات ادبی تخلیقات کی تحسین میں ہماری کوئی رہنمائی نہیں کرتے۔ یہ اصول ایسے نہیں ہیں جن کا اطلاق انفرادی ادبی تحریروں پر ہو سکے ورنہ اعلیٰ درجے کی ادبی تخلیقات کے محاسن اور اعلیٰ درجے کی ادبی تخلیقات کے محاسن اور ادنیٰ درجے کی تحریروں کے معائب کو سمجھ سکیں۔ اسی وجہ سے ان کو زوال ہوا۔ یہ حقیقی معنوں میں تنقیدی لئترانی بن کر رہ گئے۔



غالب کی انفرادیت

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

غالب کا یہ شعر ان کی انفرادیت کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے۔ کسی بھی شاعر کی عظمت اور بڑائی اسی بات میں مضمر ہوتی ہے کہ وہ ہر بات اس طرح کہے کہ سننے والے کو یہ احساس ہو کہ اس کے دل کی ترجمانی ہو رہی ہے۔ یہ احساس کہ شاعر جو بات کہہ رہا ہے وہ سننے والے کی دل کی بات ہے کسی بھی شاعر کی سب سے بڑی کامیابی ہے۔ غالب کی عظمت یہی ہے کہ ان کے زمانے سے اب تک نسلوں کی نسلیں گزر گئی ہیں۔ جس میں ہر قسم اور ہر مزاج کے لوگ شامل تھے، ان سب کے لیے غالب کی ”تقریر کی لذت“ میں فرق نہیں آیا ہے۔ بلکہ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جا رہا ہے، اس میں اور اضافہ ہوتا جا رہا ہے اور آج بھی وہ شخص جس نے غالب کے کلام کا مطالعہ کیا یہ کہنے پر مجبور ہے۔

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

غالب کے کلام میں یہ خوبی کس طرح پیدا ہوئی اس کے اسباب یوں تو کئی ہیں لیکن اس کا سب سے بڑا اور اہم سبب ان کے کلام کا تنوع اور رنگارنگی ہے۔ زندگی کی شاید ہی کوئی جذباتی کیفیت ہو جس کو انھوں نے نہ پیش کیا ہو۔ رشید احمد صدیقی اس تعلق سے لکھتے ہیں:

”غالب کی شخصیت اور شاعری کے مطالعے سے جو حقیقت سامنے آتی

ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے ہماری داخلی حیاتی زندگی کے جو

احساسات، واردات، کیفیات و جذبات، بالفاظ دیگر، حمد ذہنی

تجربات سے عبارت ہے، نہایت جامع، حقیقت آمیز، گہرا، و پذیر،

متنوع اور معنی آفریں اظہار و ابلاغ کیا ہے۔ اس سے ہمارے ادب

میں دائمی قدردانیت کے ادبی اقدار کی تخلیق میں ہمیشہ ہامد و ملی ہے
غالب سے ہماری ذہنی سفر میں ایک مفید رفیق و رہبر کی حیثیت
رکھتے ہیں جس کی موجودگی سے اس سفر کی اہمیت اور دلچسپی میں
بڑے خوشگوار اضافے کا احساس ہوتا ہے۔" (غالب کی شخصیت اور

شاعری۔ ص ۵۵ دہلی یونیورسٹی ۱۹۷۰ء)

غالب کی تقریر میں یہ جو نذرت پیدا ہوتی ہے، اس کا ایک اور سبب ان کا انداز بیان بھی
ہے۔ غالب کو خود احساس تھا کہ ان کا انداز بیان منفرد ہے۔ اس لیے وہ کہتے ہیں
ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیان اور
انداز بیان کی یہی انفرادیت غالب کو سارے اردو شعرا میں ممتاز بناتی ہے۔ محبوب
کے گھر آنے کا مضمون بہت پامال ہے۔ اس میں ایسی بات پیدا کرنا ہے کہ شعر ضرب
المثل بن جائے۔ یہ صرف غالب کے انداز بیان کا کرشمہ ہے:

وہ آئیں گھر میں ہمارے، خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو، کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

بہت سامنے کی بات ہے کہ اگر کوئی چیز ناممکن ہو تو ہم اس کے حصول کی کوشش
ترک کر دیں گے۔ لیکن جب کسی چیز کے منے کا امکان ہو تو ظاہر ہے کہ ہم کوشش
کرتے رہیں گے۔ اس معمولی بات کو غالب جس غیر معمولی انداز میں بیان کرتے ہیں
وہ انہی کا حصہ ہے۔

ملنا ترا اگر نہیں آساں، تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ، دشوار بھی نہیں ہے
"آساں" اور "دشوار" کے موضوع کو غالب ایک اور طرح بیان کرتے ہیں اور انسانی
فطرت پر سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ انسان جب کسی چیز کا عادی ہو جاتا ہے تو اس چیز کو
برداشت کرنا مشکل نہیں رہتا۔ اس حقیقت کو غالب بالکل نئے انداز میں بیان
کرتے ہیں:

رنج سے خوگر ہو آساں تو مٹ جاتا ہے رنج مشکیں مجھ پر پڑی اتنی کہ آساں ہو گئیں
غالب کے انداز بیان میں جو خوبی اور ندرت پیدا ہوتی ہے اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ
وہ اچھی تشبیہات اور استعارات استعمال کرتے ہیں۔ حالی، غالب کے کلام کی اس

خصوصیت کے تعلق سے لکھتے ہیں:

”مرزا نے استعارہ و کنایہ و تمثیل کو جو کہ لڑیچہ کی جان اور شاعری کا لہان ہے اور جس کی طرف ریختہ گو شعرا نے بہت کم توجہ کی ہے۔ ریختہ میں بھی نسبتاً اپنے فارسی کلام سے کم استعمال نہیں کیا اور شعرا نے استعارے کو صرف محاورات اردو میں بلاشبہ استعمال کیا ہے لیکن استعارے کی قصد سے نہیں بلکہ محاورہ بندی کے شوق میں استعارے بلا قصد ان کے قلم سے ٹپک پڑے ہیں۔“

تشبیہ، استعارہ، کنایہ اور تمثیل اعلیٰ درجے کی شاعری کے لیے ناگزیر ہوتے ہیں۔ انسانی جذبات اس قدر لطیف، اس درجہ نازک اور متنوع ہوتے ہیں کہ عام الفاظ ان جذبات کو پوری طرح ادا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ اسی وجہ سے شاعر خارجی اور بیرونی اشیاء کے ذریعہ ان کو ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کوئی ایسی خارجی شے ڈھونڈ نکالتا ہے جو اس کے اندرونی احساس کی ترجمانی کر سکے۔ جب کسی انسان پر کوئی مصیبت پڑتی ہے، کوئی بلا نازل ہوتی ہے تو وہ آہ کیسے پر مجبور نہیں رہ سکتا۔ یہ ایسی داخلی اور اندرونی کیفیت ہے جو صرف محسوس کی جاسکتی ہے۔ اس کا اظہار اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب کہ خارجی شے کا سہارا یا جائے۔ اسی وجہ سے غالب کہتے ہیں:

آگ سے، پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا ہر کوئی، در ماندگی میں، نالہ سے ناچار ہے آگ اپنی خاموشی سے جلنے کے لیے مشہور ہے۔ خاص طور پر انگارے بڑی ہی خاموشی سے جلتے رہتے ہیں۔ لیکن وہ انگارے جو کوئی آواز یا ذرا سی بھی آواز نہیں کرتے اگر ان کو پانی میں ڈال دیا جائے یا ان پر پانی ڈال دیا جائے تو ان سے بھی بجھتے وقت آواز پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی طرح سے ہر انسان مصیبت میں ”نالہ“ کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ غالب اسی اندرونی کیفیت کو ایک خارجی شے کی حالت کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ اسی کوئی یس۔ ایلٹیوٹی Objective Co - Relative کہتا ہے غالب اگر اس تمثیل سے کام نہ لیتے تو اس پوری کیفیت کا بھرپور اظہار ممکن نہیں تھا۔

استعارہ بھی شاعری میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ دراصل زبان کا ہر لفظ یوں تو

ایک استعارہ ہوتا ہے لیکن کثرت استعمال سے استعارہ کی آب و تاب اس میں ختم ہو جاتی ہے۔ اس لیے ہر بڑا شاعر اپنے استعارے آب و وضع کرتا ہے۔ جب کوئی لفظ لغوی معنوں میں استعمال نہیں ہوتا ہے بلکہ نئے معنوں میں استعمال ہوتا ہے تو استعارہ کہلاتا ہے۔ جیسے "گل" کہہ کر محبوب یا معشوق مراد لینا "بلبل" کہہ کر عاشق مراد لینا۔ یہ سب استعارے ہیں۔ جو کوئی لفظ مسلسل استعارے کے طور پر استعمال ہوتا ہے وہ عام طور پر علامت کہلاتا ہے۔ جیسے "گل و بلبل"، "شمع و پروانہ" کو اردو شاعری کے رموز و علامت کہا جاتا ہے۔ غالب کے کلام میں بھی نئے نئے استعارے ملتے ہیں۔ استعارے کی وجہ سے شعر میں حسن اور معنویت گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے یوسف حسین خان اس کی وضاحت غالب کے حوالے سے یوں کرتے ہیں:

"رو میں ہے رخس عمر کہاں دیکھیے تھمے

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

استعارے سے معنی کو چار چاند لگ گئے اور لفظوں کے برجستہ چناؤ نے خود معنی کی بندی اور تاثیر پیدا کرنے میں مدد دی۔ شعر کے مجموعی اثر میں لفظ اور معنی کے علاوہ ردیف، قافیہ، بحر اور زمین سب نے اپنا اپنا حصہ ادا کر دیا۔ یہ مجموعی اثر اس نوعیت کا ہے جو شعر کی تخلیق سے قبل شاعر کے تخیل اور جذبے میں جنم لے چکا تھا۔ شروع میں لطف اور تاثیر شاعر کے دل کی ملکیت تھی۔ لفظوں کا جامعہ نسب تن کرنے کے بعد ہم بھی حصہ دار بن گئے۔ جب تک اردو زبان زندہ ہے اس زبان کو سمجھنے والے غالب کے کلام سے نہ صرف لطف اندوز ہوتے رہیں گے بلکہ اس تخلیقی مسرت میں بھی حصہ دار ہوتے رہیں گے۔" (غالب اور آہنگ غالب ص ۱۸۰، غالب اکیڈمی دہلی ۱۹۶۸ء)

در اصل جو عظیم شاعر ہوتا ہے وہ اپنی زبان خود بناتا ہے۔ اس کے لیے خیالات، جذبات اور احساسات لیے ہوتے ہیں کہ وہ عام زبان میں ادا نہیں ہو سکتے۔ اگر عام زبان میں انھیں ادا کرنے کی کوشش کی جائے تو خیال کی ترسیل نہیں ہوتی۔ اس وجہ سے وہ زبان کی تخلیق خود کرتا ہے۔ جس کا مفہوم یہ ہے کہ وہ نئی زبان بناتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ عام الفاظ کو بالکل نئے معنوں میں استعمال کرتا ہے پھر نئی تراکیب استعمال کرتا ہے۔ اسی کو زبان کی تخلیقی استعمال کہا جاتا ہے۔ غالب کی

انفرادیت اس میں بھٹی ہے کہ انھوں نے اپنی زبان خود بنائی ہے۔ اسی وجہ سے ان کے زبان و بیان میں ایسا اچھوتا پن ملتا ہے جو کسی اور شاعر کے کلام میں ملنا ناممکن ہے۔ زبان کے اسی تخلیقی استعمال کی وجہ سے شاعر مروجہ قواعد زبان کی پابندی نہیں کرتا کیونکہ وہ خود ایک نئی زبان کی تخلیق کرتا ہے۔ اسی بات کو عبدالرحمن بجنوری اس طرح پیش کرتے ہیں:

”فنون لطیفہ میں موسیقی یا مصوری کی تحصیل کے لیے علم الاصوات اور علم الالوان کا جاننا لازمی ہے۔ لیکن گاہ گاہ ایک ایسا آتش نفس مغنی مافی علم مصور پیدا ہوتا ہے جو بلا تعلیم اپنے زمانے کا بھند ہوتا ہے بعینہ کبھی کبھی ایک ایسا پیغمبر سخن دنیا میں آتا ہے جو نظریات اور قواعد زبان سے آزاد اور صرف روح القدس کا ترجمان ہوتا ہے شکسیر اور غالب کا کام قواعد زبان کی پابندی نہیں ہے یہ قواعد زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے۔ یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں خاص ضمیمہ جات کا اضافہ کرے۔“ (دیوان غالب جدید المعروف بہ نسخہ حمید یہ (دہ باچہ) ص ۲۴-۲۵، امر پردیش اردو اکاڈمی لکھنؤ ۱۹۸۲ء)

غالب جو استعارے استعمال کرتے ہیں ان میں بھی بڑی ندرت اور جدت ہوتی ہے۔ جیسے ذیل کے اشعار میں محبوب کے ”وقت سفر“ کو انھوں نے قیامت کے دم لینے سے تعبیر کیا ہے۔ انسان کی معمولی حیثیت سے غیر معمولی مرتبہ حاصل کرنے کو قطرہ سے ”گہر“ ہونا کہا ہے۔ اور اس میں جو خطرات درپیش ہوتے ہیں انھیں ”حلقہ صد کا ہنگ“ (مگر مجھ کے دہانے) کہا ہے۔ انسان بلندی پر پہنچنے سے پہلے جب کسی مصیبت میں گرفتار ہو جاتا ہے تو اسے ”دام سخت“ میں اڑنے سے پہلے گرفتار ہونے سے تعبیر کیا ہے۔

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز پھر ترا وقت سفر یاد آیا
دام ہر موج میں ہے حادثہ صد کام ہنگ دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک
ہمناں تھا دم سخت قریب آشیں کے اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے
غالب کے انداز بیان میں جو اچھوتا پن ہے اس کی وجہ صرف ان کا کمال فن ہی نہیں

بلکہ ان کی غیر معمولی شخصیت ہے۔ ان کی شخصیت بھی بڑی ہی منفرد تھی۔ ان کی شخصیت کی تعمیر میں نسلی اور خاندانی اثرات سے لے کر اس زمانے کی تہذیب اور اس کی قدریں ایسی جذب تھیں جیسے تینے میں جوہر۔ غالب کے مزاج میں جہاں ایک خاص قسم کا استغنا تھا، ایک فلسفیانہ بلندی تھی۔ جہاں سے دنیا انہیں "بازپچہ اطفال" نظر آتی تھی۔ وہیں "تماشائے گلشن اور تمنائے چیدن" کا جذبہ بھی پوری شدت سے موجود تھا۔ اس کی وجہ سے ان کی شخصیت بڑی ہی جاذب نظر بن گئی تھی۔ ان کی شاعری میں جو رنگارنگی آتی ہے اس کی وجہ ان کی شخصیت کی میرنگیاں ہیں۔ غالب کی شخصیت میں جو عظمت تھی وہ بھی انہیں منفرد بناتی تھی۔ ان کی اس "انفرادیت" میں جو "آفاقیت" ہے، اس کے تعلق سے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

"غالب کی عظمت اس بات میں ہے کہ ان کے پاس دل کی آنکھ بھی ہے اور سیرالالہ زار بھی۔ بلکہ دل کی آنکھ نے لالہ زار کو ایک خاص رنگ عطا کیا ہے۔ غالب سے پہلے کسی شاعر کے یہاں ایسی بھرپور شخصیت نہیں ملتی۔ اس بھرپور شخصیت کا لازمی حصہ تنہائی ہے اور غالب کی یہ تنہائی، مردم پیزی کی وجہ نہیں۔ آدمیوں میں رہتے ہوئے اپنے الگ وجود اور الگ دنیا پر اصرار کی وجہ سے ہے۔ اس تنہائی نے ان کو ہر موج کے ساتھ بہنے نہ دیا، نہ ہجوم میں کھونے دیا۔ اس نے ان کے نفس کی حفاظت کی۔ ان کے ذہن کو تروتازہ رکھا۔ حادثوں کے بوجھ میں دبے نہ دیا سرخوشی میں بدمست ہونے نہ دیا اس نے انہیں پابندی Dependence کے بجائے آزادی Independence سکھائی۔ اس نے ان کی انفرادیت کو چمکایا اور اس انفرادیت کو افادیت کی گونج بنا دیا۔" (مسرت سے بصیرت تک ص ۱۵۷)

شخصیت کا یہی انفرادی انداز شاعری کو بھی انفرادی رنگ و آہنگ عطا کرتا ہے۔ اور ایسے اشعار ان سے کہلواتا ہے۔

بازپچہ ، اطفال ہے دنیا مرے آگے ہوتا ہے شب و روز تماشہ مرے آگے

ایک کھیل ہے اور نگ سیمیاں ، مرے یک بات ہے اعجاز میجا مرے آگے
نزدیک

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے
غالب کی اس پوری غزل میں ان کی شخصیت کی انفرادی شان موجود ہے جو اس کے
ایک ایک شعر سے نپکتی ہے۔

پھر دیکھیے ، انداز گل افشانی گفتار
رکھ دے کوئی ، ہیما نہ و صہبا مرے آگے
لہماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے چٹھے ہے کلیسا مرے آگے
عاشق ہوں پر معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلا مرے آگے
خوش ہوتے ہیں پر وصل میں یوں مر
نہیں جاتے

آئی شب بھراں کی تمنا مرے آگے
گو ہاتھ کو جتیش نہیں نکھوں میں تو دم
ہے

رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے
ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے مرا
غالب کو برا کیوں کہو "اچھا" مرے آگے

غالب کی شخصیت اور عظمت کی انفرادیت اس بات میں بھی پوشیدہ ہے کہ غالب اپنی
کمزوریوں اور کوتاہیوں کا احساس رکھتے ہیں اور ان کا مذاق اڑانے کی قوت رکھتے ہیں
اس طرح ان کی شخصیت کے تاریک پہلو بھی روشن ہو جاتے ہیں۔ وحید اختر غالب کی
شخصیت کی اس انفرادیت کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں۔

"آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو غالب کی شخصیت ، علمیت اور
زندگی کے بعض پہلوؤں کی تاریکی ہی کو سامنے لا کر اس پر زور دیتے

ہیں اور اس طرح غالب کی عظمت کو کم کرنے کے درپے ہیں لیکن ایسے محققین اور ناقدین ، یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ غالب ان کوتاہیوں اور کمزوریوں کے باوجود اس لیے عظیم ہے کہ سب سے پہلے اس نے اپنی کمزوریوں کا مذاق اڑایا اور اپنی غرض مندیوں پر خود کو ملامت کی حتیٰ کہ اپنے علم و کمال کو بھی بے وقعت گردانا۔ یہ رویہ ایک ایسے شخص کا ہے جو حیات و کائنات کو دائروں اور لکیروں میں نہیں بانٹتا۔ غالب اپنے آپ سے بند ہو کر اپنا مذاق اڑانے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔" (عرفان غالب ص ۱۴۱۔ یونیورسٹی پبلی کیشنز ڈویژن علی گڑھ ص ۱۹۷۳ء)

غالب کی شخصیت کا یہی بانگ اور انفرادیت ہے جو ان کے اشعار میں اپنا جلوہ دکھاتی ہے۔ ان کی شاعری کی لطافت کے چمکے ان کی شخصیت کا کام کر رہی ہے۔ اسی وجہ سے غالب کہتے ہیں:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن رنگار ہے آئینہ ، باد بہاری کا
غالب اپنے علم اور کمال کو بھی جس طرح ہیج جانتے ہیں وہ ان کے اس شعر سے ظاہر ہے
ہم کہاں کے دانا تھے ، کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب ، دشمن آسمان اپنا
غالب کی شخصیت بہت ہی پہلودار تھی۔ اس میں بڑی گہرائی اور گیرائی تھی۔ اس کا ہر پہلو اپنا ایک خاص رنگ رکھتا تھا۔ شخصیت کی یہی پہلوداری اور رنگارنگی اس کی شاعری کو بھی آفاقی ہمہ گیری عطا کرتی ہے۔

ممتاز حسین غالب کی شخصیت کی اسی انفرادیت کے تعلق سے لکھتے ہیں:
"غالب کی شخصیت بڑی ہمہ گیر اور پہلودار تھی۔ وہ ایک رند ہزار شیوہ تھا۔ فطرت نے اسے اپنا آئینہ راز بنا رکھا تھا۔ اس کے اس آئینے میں پوری فطرت انسانی جلوہ گری تھی مع اپنی کمزوریوں اور بلندیوں کے۔" (نقد حرف ص ۲۶۔ مکتبہ جامعہ دہلی۔ پہلا ہندوستانی

شخصیت کی پہلو داری ان کی شاعری میں بھی پوری طرح جلوہ گر ہوتی ہے۔ حالی نے سب سے پہلے ان کی شاعری کی اس انفرادی خصوصیت کو محسوس کیا تھا۔ وہ غالب کی شاعری کی اسی انفرادیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”مرزا کی طرز ادا ایک خاص چیز ہے جو ادوروں کے ہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گو یوں کے کلام میں ماہر الامتیاز کہا جاتا ہے۔ ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلو دار واقع ہوا ہے کہ بادی اسطر میں اس سے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں، مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں۔ جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں لطف نہیں اٹھا سکتے۔“ (یادگار غالب ص ۸۵)

حالی نے اس کے بعد کئی اشعار کی تشریح نہایت ہی بصیرت افروز انداز میں کی ہے۔ انھوں نے غالب کے چند اشعار کی تشریح یوں کی ہے:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کر گھر یاد آیا

اس شعر سے جو معنی متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے۔ مگر غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہ ہوگی، مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے۔

کون ہوتا ہے حریف سے مراد گلن عشق

ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر کے ظاہری معنی یہ ہیں کہ جب سے مر گیا ہوں مردانگلن عشق کا ساقی یعنی معشوق بار بار صلا دیتا ہے یعنی لوگوں کو شراب عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ میرے بعد شراب عشق کا کوئی خریدار

نہیں رہا۔ اس لیے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہی۔ اور وہ یہ کہ پہلا مصرع ہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور اس مصرع کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں پڑھتا ہے کون ہوتا ہے حریف نے مردانگن عشق یعنی کوئی ہے جو مردانگن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں ہوتا تو اسی مصرع کو مایوسی کے لہجے میں پڑھتا ہے۔

کون ہوتا ہے حریف ے مردانگن عشق
یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجہ اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔
کسی کو بلانے کا لہجہ اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا اور انداز ہے۔
جب اس طرح مصرعے مزکور کی تکرار کرو گے فوراً یہ معنی ذہن نشین ہو جائیں گے:

”سر کے اڑانے کے جو دعوے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ میرے سر کی قسم ہے ہم کو
اس شعر میں ”میرے سر کی قسم ہے ہم کو“ اس جملے کے دو معنی ہیں
ایک یہ کہ ترے سر کی قسم ہے یعنی کبھی ہم میرا سراڑائیں گے۔ اور
دوسرے یہ کہ ہم کو ترے سر کی قسم ہے یعنی کبھی ہم تیرا سر نہیں
اڑائیں گے۔ جیسے کہتے ہیں کہ آپ کو تو ہمارے ہاں کھانے کی قسم
ہے یعنی کبھی ہمارے ہاں کھانا نہیں کھاتے۔“

غالب کے اشعار کی یہ تہہ داری ان کو تمام اردو شاعروں میں منفرد بناتی ہے۔ جیسا کہ
حالی نے کہا ہے کہ غالب نے خود بعض اشعار کی تشریح کی تھی اور معنوی تہہ داری کو
واضح کیا تھا۔ غالب اسی وجہ سے یہ دعویٰ کرتے ہیں:

گنجینہ معنی کا ظلم اس کو سمجھے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

گنجینہ معنی کا طلسم پیدا کرنا غالب کا ایسا اور امتیاز بروست انفرادی کارنامہ ہے جس کی نظیر اردو کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتی۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے کلام کا اتنی شرحیں لکھی گئی ہیں اور آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔ مثال کے طور پر غالب کا ایک شعر ہے

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
لپٹے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے
سید علی حیدر طباطبائی اپنی "شرح دیوان اردوئے غالب" میں لکھتے ہیں
"بندش کی خوبی اور محاورہ کے لطف نے اس شعر کو سنبھال دیا اور غالب
سا شخص اس بات سے بے خبر نہیں ہے کہ جی کی بات جی ہی
میں رکھنا المعنی فی بطن الشاعر کہلاتا ہے۔ اس شعر سے یہ سبق لینا
چاہیے کہ بندش کے حسن اور زبان کے مزہ کے آگے اساتذہ ضعف
معنی کو بھی گوارا کر لیتے ہیں۔"

اس کے برخلاف حسرت موہانی، یخود دہلوی اور سعید اس شعر کا مطلب یہ بتاتے ہیں کہ
اگر کچھ دن زندگی مہلت دے تو ہم ترک محبت کی کوشش کریں گے۔ طباطبائی جیسے
غالب شناس کا یہ کہنا کہ معنی، شاعر کے بطن ہی میں رہ گئے۔ اس بات کو ظاہر کرتا ہے
کہ غالب کے اشعار کی تہہ داری تک ایسے بڑے غالب شناس بھی نہیں پہنچ سکے۔
حالانکہ "لپٹے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے" میں ایک گنجینہ معنی چھپا ہوا ہے۔ حسرت،
یخود اور دوسروں نے یہ معنی اخذ کیے ہیں کہ "ہم ترک محبت کی کوشش کریں گے"
صرف یہی نہیں بلکہ اس کے یہ بھی معنی ہو سکتے ہیں کہ "عجز و میاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر"
اس لیے ہم اور طریقہ اختیار کریں گے اور اس کا دامن "حریفانہ" کھینچیں گے۔ یہ بھی
مطلب شعر کا ہو سکتا ہے کہ ہم ثابت کر کے دکھا دیں گے کہ ہم ہی اس کے سچے پرستار
ہیں۔ یہ بھی کہ ہم اب کوئی ایسا راستہ اختیار کریں گے کہ وہ ہماری محبت کا قائل
ہو جائے گا۔ اس طرح کئی مطاب اس شعر کے ہو سکتے ہیں اسی وجہ سے غالب کے کلام
کی اتنی شرحیں لکھی گئی ہیں اور اسی طرح لکھی جاتی رہیں گی۔

غالب کے کلام کی شوخی بھی اس کی شدید انفرادیت کو ظاہر کرتی ہے۔ حالی

نے سب سے پہلے ان کی خصوصیت کو نمایاں کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔
 ”کیا ریختہ میں اور کیا فارسی میں، کیا نثر میں، کیا نظم میں؟ باوجود
 سنجیدگی و سمانت کے شوخی و ظرافت ہے جیسا کہ مرزا کے انتخابی
 صم شعرا سے ظاہر ہوگا۔ مرزا سے پہلے ریختہ گو شعرا میں دو شخص شوخی و
 ظرافت میں بہت مشہور گزرے ہیں۔ ایک سودا و سرانشا، مگر
 دونوں کی تمام شوخی اور خوش طبعی جو گوئی یا فحش و ہزل میں صرف
 ہوئی۔ بخلاف مرزا غالب کے کہ انھوں نے جو یا فحش یا ہزل سے کبھی
 زبان قلم کو آلودہ نہیں کیا۔“ (یادگار غالب ص ۱۰۳)

غالب کی شوخی اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ وہ خدا کے حضور میں بھی اپنی شوخی سے باز
 نہیں آتے۔ آسمان کے تعلق سے یہ کہا جاتا ہے کہ اس کے سات طبق ہیں۔ ان سات
 آسمانوں کو شاعر سات (۱+۲+۳+۴) لٹے شراب کے جام سے تعبیر کرتا ہے۔ اور کہتا
 ہے کہ ساقی، گروں سے بھی عشرت کی خواہش کرنا بے کار ہے کیونکہ اس کے پاس
 ایک دو چار ایسے جام ہیں جو لٹے ہوئے یعنی خالی ہیں جس میں شراب کی ایک بوند بھی
 نہیں ہے

مے عشرت کی خواہش، ساقی گروں سے کیا کیجئے

لئے بیٹھا ہے اک دو چار جام و انگوں وہ بھی

خدا سے شکوہ کرتے ہوئے بھی وہ اپنی شوخی کو قائم رکھتے ہیں:

زندگی اپنی جب س شکل سے گزری غالب

ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے۔

غالب کے کلام میں خاصے مزاج کے نمونے ملتے ہیں اس میں طنز و تضحیک کا پہلو نہیں
 ہوتا۔ وہ بڑی خوش دلی سے اپنے جذبات و احساس کا اظہار کرتے ہیں۔ عبدالرحمان
 بجنوری غالب کے مزاج کی اسی خصوصیت کی وضاحت یوں کرتے ہیں۔

”مرزا گو کبھی بند آواز سے نہیں ہنستے گاہ گاہ زیر لب تبسم ضرور کرتے

ہیں۔ ان کا تبسم تمسخر نہیں بلکہ مزاج کا انداز رکھتا ہے۔ ان کی یہ

تبسم معشوق کے کسی خلاف عادت کام سے یا اپنے کسی خلاف عادت

ارادہ سے یا کسی خلاف عادت واقعہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس میں کسی کی بات کسی کے متعلق حمد یا اشارہ عیاں یا پہنوں نہیں ہوتا۔"

(دیباچہ دیوان غالب جدید المعروف بہ نسخہ حمید یہ ص ۱۲۲)

غالب کی شوخی یوں تو ان کے بے شمار اشعار میں نظر آتی ہے یہاں صرف چند اشعار دیئے جا رہے ہیں:

گدا سمجھ کے وہ چب تھا جو میری شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے
صحبت میں غیر کے نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے
مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قدم نکلے
میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
من کر ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں
کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہو کہ ہاں کیوں ہو
مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دور جام
ساقی نے کچھ مانے دیا ہو شراب میں
اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں
وہ چیز جس کے لیے ہو ہمیں بہشت عزیز
سوائے بادہ گلفام مشک بو کیا ہے
آئینیہ دیکھ اپنا سامنے لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا
بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خص ہے دماغ کا

غالب اردو شاعری میں اس لیے بھی انفرادیت رکھتے ہیں کہ انہوں نے فارسی زبان اور شاعری سے اس انداز میں استفادہ کیا تھا کہ فارسی شاعری کا سارا حسن اور اس کی ادبی روایات اردو شاعری میں سمٹ آئی تھیں۔ انہوں نے فارسی زبان سے اتنی اور ایسی تراکیب تراشی ہیں جس کا جواب اردو شاعری میں نہیں ملتا۔ ان تراکیب سے ایک طرف تو غالب کے الفاظ گنجینہ معنی کا طلسم پیدا کرتے ہیں تو دوسری طرف اردو زبان کے دامن کو وسیع سے وسیع تر کرتے ہیں۔ ان تراکیب میں کیسی اور کتنی معنویت ہے۔ مثال کے طور پر موئے آتش دیدہ، حنا پائے خرواں، جوہر اندیشہ، حلقہء بیداد، ذوق پرفشانی، سختی کشان عشق، محشرستان بے قراری، طعنہء مایافت، کارگاہ ہستی، برق خرمن راحت، خون گرم دہقان، دامنہ گی شوق، پاشنہ ہائے ثبات غرض کہ بے شمار تراکیب ہیں جو بالکل نئی اور اچھوتی ہیں۔ ان سب سے غالب نے اپنا نگار خانہ شاعری سنوارا ہے۔ غالب کے کلام کی یہ بھی ایک انفرادی خوبی ہے۔ ظ۔ انصاری نے اس تعلق سے لکھا ہے:

”اس نے لب و لہجہ میں، الفاظ و تراکیب کے خزانے میں استعاروں میں، عمارت کی اندرونی سجاوٹ میں اتنے بہت نقش دے دیئے جو آج تک اردو کے کسی اور شاعر نے تنہا نہیں دیئے۔ گویا غالب کے وسیلے سے فارسی شاعری کے ہزار سالہ گلستانوں کا رس اردو ادب کو میر آیا ہے۔“ (غالب سمینار، مرتب ڈاکٹر یوسف حسین خاں۔ ص ۶۴۲)

غالب کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ انہوں نے ریختہ کو ”رشتک فارسی“ بنا دیا ہے۔ کہتے ہیں

جو یہ کہے کہ ”ریختہ کیوں کر ہو رشتک فارسی“

گفتہ، غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ ”یوں“

غالب کی انفرادیت اس بات میں بھی مضمر ہے کہ انہوں نے جو بھی مضمون باندھا ہے اس میں ایسے ایسے نکتے پیدا کیے ہیں جن سے الگ اور مختلف رنگ میں اس کو پیش کیا ہے کہ وہ مضمون صرف انہی کا ہو کر رہ گیا ہے۔ رشتک کے مضمون کو اب تک بے

شمار اردو اور فارسی کے شاعروں نے باندھا ہے لیکن غالب نے اس کو اس انداز اور اتنے مختلف رنگ سے باندھا ہے کہ یہ انھیں کاہو کر رہ گیا ہے۔ اپنے آپ پر رشک کرنا استناد اور ایسا کہ اس سبب معشوق کی تمنا تک نہیں کرنا، بالکل اچھوتا مضمون ہے ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے

موتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے

ذیل کے اشعار میں رشک کے مضمون کو غالب نے جس نئے انداز میں باندھا ہے اس کا جواب اردو ہی نہیں بلکہ فارسی شاعری میں بھی نہیں ملتا

رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشا
دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے
قیامت ہے کہ ہودے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے
چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں
رہا بلا میں بھی میں ہٹلائے آفت رشک
بلائے جاں ہے ادا میری اک جہاں کے لیے
نفرت کا گماں گزرے ہے میں رشک سے گزرا
کیوں کر کہوں لو نام نہ ان کا مرے آگے
ذکر اس پر وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو راز داں اپنا
بس کہ وہ چشم و چراغ محفل اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں چوں شمع ماتم خانہ ہم

غالب خواہ کسی بھی موضوع پر طبع آزمائی کریں اپنی انفرادیت کو قائم رکھتے ہیں۔

تصوف کو بے شمار اردو اور فارسی شعرا نے اپنا موضوع بنایا ہے۔ ظاہر ہے

کہ اس موضوع میں بھی اپنی انفرادیت قائم رکھنا بہت مشکل تھا۔ لیکن غالب نے اس موضوع پر بھی یوں روشنی ڈالی ہے کہ ہم غالب و تصوف کی جگہ ”غالب کا تصوف“ بھی موضوع دے سکتے ہیں۔ یہاں غالب نے تصوف پر اظہار خیال کرتے ہوئے اپنی جو انفرادیت قائم رکھی ہے اس پر کچھ کہنا تحصیل حاصل ہوگا۔ کیوں کہ اس کتاب میں اسی موضوع پر ایک مضمون لگا سے شامل ہے۔

غالب کی بے پناہ انفرادیت ان کو اردو کے سارے شعرا میں ممتاز بناتی ہے اور یوں ان کی عظمت کی گواہی دیتی ہے۔



غالب کا تصور عشق

غالب کے تصور عشق پر بحث کرنے سے پہلے اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ خود "عشق" کیا ہے۔ ڈاکٹر ولی الدین لکھتے ہیں

"عشق کا لفظ ماخوذ ہے "عشقتہ" سے اور یہ نام ہے اس بیل کا جس کو سلاب کہا جاتا ہے اور ہندی میں "عشق پتیاں"۔ "یہ بیل جس درخت پر لپٹ جاتی ہے اس کو بے برگ و بار کر دیتی ہے۔ پھر وہ زرد ہو جاتا ہے اور کچھ دنوں بعد بالکل خشک ہو جاتا ہے۔ اس طرح جب عشق قلب عاشق میں پیدا ہو جاتا ہے تو اس کا درخت وجود بھی معشوق کے جمال کی تبدیلی میں محو ہو جاتا ہے۔ غیر محبوب اس کے قلب سے فنا ہو جاتا ہے۔ خود عاشق کی ذات فنا ہو جاتی ہے اور معشوق ہی معشوق رہ جاتا ہے۔" (رموز عشق ص ۱۲۔ ندوۃ المصنفین ۱۹۶۶ء۔ دہلی)

عشق خواہ حقیقی ہو کہ مجازی اگر عشق سچا ہے تو عاشق ایسی مذبذبوں سے گزرتا ہے جس کا نقشہ اوپر کھینچا گیا ہے۔ غالب کے ہاں نہ تو ان کی زندگی نہ ہی ان کی شاعری میں عشق کی ایسی صورت نظر آتی۔ ان کے اشعار سے ان کے تصور عشق کو متعین کرنا بہت دشوار ہے۔ ایک تو اس سے کہ غزل میں چیدہ خیالی متی ہے اس لئے کوئی مربوط اور مسلسل انداز میں بات بیان نہیں کی جاسکتی۔ دوسرے یہ کہ چیدہ خیالی کی وجہ سے ایک ہی غزل میں شاعر مختلف ذہنی اور جذباتی کیفیت کے زیر اثر ہو سکتا ہے۔ البتہ ان کے خطوط سے ان کے تصور عشق کو متعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔ اس سلسلہ میں ان کے دو بڑے اہم خط ملتے ہیں لیکن غیب اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ان خطوط سے بھی ان کے تصور عشق کے متعلق کسی بات کا اخذ کرنا ممکن نہیں کیونکہ ان دونوں خطوط میں متضاد خیالات بیاں ہوئے ہیں جیسے وہ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں

ابتدائے شباب میں ایک مرشد نے یہ نصیحت کی ہے کہ ہم کو زہد و

ورع منظور نہیں۔ ہم مانع فسق و فجور نہیں۔ کھاؤ پیو، مزے اڑاؤ۔
مگر یاد رہے مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو، سو اس نصیحت پر
عمل رہا ہے۔

اس خط میں صاف طور پر غالب کہتے ہیں کہ شہد کی مکھی کی طرح ایک ہی چھتے سے
وابستہ ہو جانا اچھی بات نہیں ہے بلکہ مصری کی مکھی کی طرح جہاں سے بھی سٹھاس
حاصل ہو اس کا مزہ اٹھانا چاہیے۔ یہ ”مزے اڑاؤ“ والی کیفیت اور حالت انسان کے ہر
جائی ہونے کی دلیل ہے۔ ممتاز حسین کا خیال ہے کہ حقیقت میں غالب کا یہ مسلک
عشق نہیں۔ وہ اپنی بات کے ثبوت میں غالب کے ایک فارسی خط کا حوالہ دیتے ہیں
اور لکھتے ہیں:

”فسق و فجور کی اور بات ہے ورنہ مسلک عشق میں بے وفائی غالب کا
دویرہ نہ تھا۔ ایک ایسے خط ہی کے جواب میں مظفر حسین خاں نے
غالب کو ان کی محبوبہ کی موت پر تعزیت میں لکھا تھا۔ غالب لکھتے ہیں
خط کا اردو ترجمہ یہ ہے:

”ہر چند میں یہ جانتا ہوں کہ اختلاط کے اندازہ دار، محبت میں زیادتی
پسند نہیں کرتے اور بے گانگی کے اداس شاس محبت کی دل کشائی سے
تعلق رکھتے ہیں لیکن کیا کروں کہ وفا کے باب میں نئے آئین کا اختیار
کرنا اور بد معاملہ اور پھچھورے لوگوں کی طرح دو جگہ دل لگانا میرا
شیوہ نہیں۔ افسوس افسوس، یہ بات بے خودی میں میرے دل سے
نکل گئی۔“ (نقد حرف ص ۲۵)

غالب کے ایک اور خط سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جوانی میں دل لگانے کے ”فن“ سے
خوب واقف تھے ”ستم پیشہ“ ڈومنی کے عشق کا خود ذکر کرتے ہیں گو اس واقعہ کو وہ
زندگی بھر نہیں بھولتے ہیں لیکن ڈومنی کو ”مار رکھنے“ میں غم سے زیادہ ”مغل سچے“ کا
پندار زیادہ نمایاں ہے

”سنو صاحب! شعرا میں فردوسی اور فقرا میں حسن بصری اور عشاق
میں مجنوں یہ تین آدمی تین فن میں سرور لقا اور پیشوا ہیں۔ شاعر کا کمال

یہ ہے کہ فردوسی ہو جائے یا فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے۔ عشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہووے۔ نیلی اس کے سامنے مری تھی۔ تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہونے کے لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمہاری محبوبہ تمہارے گھر میں مری۔ انتخاب خطوط غائب۔ ص ۳۸۔ اتر پردیش (اردو اکادمی، لکھنؤ ۱۹۸۷ء)۔

اور خط کے آخر میں لکھتے ہیں

بھئی مغل بچے بھی غضب بوتے ہیں، جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ دوستی کو میں نے مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم دونوں کو بھی کہ زخم مرگ دوست کھائے ہوئے ہیں۔ مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ یہ آں کہ یہ کوچہ چھوٹ گیا اس فن سے میں بے گانہ محض ہو گیا۔ لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔ جانتا ہوں کہ تمہارے دس پر کیا گزرتی ہوگی۔ صبر کرو، اور اب ہنگامہ عشق مجازی چھوڑو" (انتخاب خطوط غائب۔ ص ۱۳۸)

غائب "مصری کی مکھی" بننے کی تمقین کرتے ہیں "شہد کی مکھی" بننے سے منع کرتے ہیں۔ اسی خط میں آگے چل کر لکھتے ہیں

کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک نشانی، کہاں کی مرثیہ خونی ہے۔ آزادی کا شکر بجا لاؤ۔ غم نہ کھاؤ اور ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو، تو چنا جان نہ ہی، مناجان ہی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی۔ اقامت جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگی گانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے ہے ہے وہ حور اجیرن ہو جائے گی، طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی وہی

زمردیں کاخ اور وہی طوبی کی ایک شاخ، چشم بد دور اوہی ایک حور
بھائی ہوش میں آؤ اور کہیں اور دل نگاؤ" (انتخاب خطوط غالب - ص

(۳۹)

ژن نوکن اے دوست در ہر بہار

کہ تقویم پارسیہ ناید بکار

ہو سکتا ہے کہ اس میں غالب کی فطری شوخی، حقیقت پر غالب آگئی ہو۔ لیکن ان کے
اشعار سے بھی جگہ جگہ یہی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اقامت جاودانی، "خواہ وہ ایک حور ہی
کے ساتھ کیوں نہ ہو ان کے لئے بار تھی۔ وہ اپنے ناکر وہ گناہوں کی داد چاہتے ہیں
"کردہ گناہوں کی سزا کا انہیں افسوس نہیں:

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد

یارب! اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

جگہ جگہ ان کے یہاں "تماشائے گلشن" اور "تمنائے حمید" کی حسرت ملتی ہے جس سے
صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ طرح طرح کے "پھولوں سے اپنا دامن بھر لینے کی آرزو رکھتے
تھے۔ اگر وہ ایسا نہیں کر سکتے ہیں تو اس کی وجہ کوئی نیکی یا اخلاقی بندش نہیں بلکہ
شومی قسمت ہے۔ اسی لیے تو کہتے ہیں

تماشائے گلشن تمنائے حمید

بہار آفرینا! گنگار ہیں ہم

غالب کے پاس اکثر اشعار میں "بندگی" کے تحقق سے متصاد خیالات ملتے ہیں۔ وہ
"بندگی" میں بھی اپنی آزادی اور خود بینی سے دست کش ہونا نہیں چاہتے اور اپنے اس
انداز پر فخر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

بندگی میں بھی وہ آزاد و خود ہیں کہ ہم

لئے پھر آئے، در کعبہ اگر وا نہ ہوا

ایک طرف تو خود بینی، اور "خود داری" کا یہ عالم ہے کہ "در کعبہ" بھی اگر "وا" نہیں
ہوتا ہے تو "لئے پھر آئے" دوسری طرف ان کے لیے "درد تہہ جام" بھی بہت ہوتا ہے
اور وہ تک مانگنے کے لئے تیار رہتے ہیں لیکن شرم دامن گیر ہوتی ہے تو رک جاتے ہیں

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ، ورد
 ہے یوں کہ مجھے درد - جام بہت ہے
 غائب کے اکثر اشعار سے اسی بات کی تائید ہوتی ہے کہ وہ "عشق" میں کسی ایک
 "سنگ آستان" سے وابستہ ہو جانا پسند نہیں کرتے۔ اسی لیے کہتے ہیں
 وفا کیسی ، کہیں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
 تو پھر اے سنگ دس تیرا ہی سنگ آستان کیوں ہو
 وہ "بلبل" کی جاں نشاری کو بھی اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتے کیونکہ انکے نزدیک عاشق کی
 اس جان نشاری پر معشوق ہنستا ہے اور جب معشوق پر ہی کوئی اثر نہیں ہوتا اور عاشق
 خواہ مخواہ اپنی جاں نثار کر کے زندگی سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے تو ایسے عشق کو دماغ کا
 "خلل" قرار دیتے ہیں

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
 کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا
 عشق کو وہ "خلل ہے دماغ کا" ضرور کہتے ہیں لیکن اس میں وہ خود بھی ہستار ہے ہیں۔
 اپنی محبوبہ پر انہوں نے جو مرثیہ لکھا ہے اس میں جو درد مندی ہے وہ ان کے اس
 جذبے کی عکاسی کرتی ہے۔ اس کا ہر شعر درد و غم میں ڈوبا ہوا ہے۔ "ناز حسن" اور
 "نیاز عشق" کی کیفیتیں ان اشعار میں ملتی ہیں کہتے ہیں۔

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
 کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے
 تیرے دل میں گر نہ تھا آشوب غم کا حوصلہ
 تو پھر کیوں کی تھی مری غم گساری ہائے ہائے
 "آشوب غم" کو وہ اپنے محبوب کے ساتھ جھیلنا چاہتے تھے۔ ان کا یہ نگہ ہے کہ محبوب ان
 کا اس معاملہ میں ساتھ نہیں دے سکا۔ وہ یہ نگہ کرتے ہیں کہ جب وہ یہ حوصلہ نہیں
 رکھتا تھا تو پھر میں نے میری "غم خوارگی" اور "دوست داری" کیوں کی
 کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال
 دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہائے ہائے

میری "دوست داری" میں اس نے خود اپنے ساتھ دشمنی کی، وہ کہتے ہیں کہ وہ تو عمر بھر میرے ساتھ "بیمان وفا" باندھ چکا تھا۔ عمر ہی "پاسیدار" نہ نکلے تو کوئی کیا کر سکتا تھا

عمر بھر کا تو نے بیمان وفا باندھا تو کیا

عمر کو بھی تو نہیں ہے پاسیداری ہائے ہائے

اس کے بغیر غائب کو زندگی کی ہر بات زہر لگتی ہے۔ اس ہے کہ یہ آب و ہوا محبوب کے نیچے سازگار ثابت نہیں ہوتی۔ اب تیری "گلفشانی ہائے ناز جھوہ، خاک میں مل گئی" لیکن اس کی وجہ سے خاک پر بھی "لالہ کاری" ہو گئی۔ وہ خاک بھی گل رنگ بن گئی:

گلفشانی ہائے ناز جھوہ کو کیا ہو گیا

خاک پر ہوتی ہے تری لالہ کاری ہائے ہائے

محبوب "پاس ناموس عشق" کے لئے خاک کا نقاب اوڑھ لیتا ہے۔ الفت کی یہ پردہ داری ایسی ہے جو عاشق کو اور بھی تڑپا کے رکھ دیتی ہے:

شرم رسوائی سے جا چھپنا نقاب خاک میں

ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے

جب وہی خاک میں مل گیا تو اس کے ساتھ "ناموس بیمان محبت" بھی خاک ہو گئی اور یوں اس کے ساتھ دنیا سے دوستی کی "راہ رسم" مٹ گئی

خاک میں ناموس بیمان محبت مل گئے

اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسم یاری ہائے ہائے

اس کے بعد انہوں نے اپنی ہجر کی کیفیت درد انگیز انداز میں بیان کی ہے جو مرثیے کے آخر تک بڑھتی جاتی ہے۔

ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا

دل پہ اک لگنے نہ پایا دھم کاری ہائے ہائے

کس طرح کاٹے کوئی شب ہائے تار برشکال

ہے نظر خو کردہ اختر شماری ہائے ہائے

گوش مہجور پیام و جسم محروم جمال

ایک دل اس پر یہ نا امیدواری ہائے ہائے

عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ
 رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوق خواری ہائے ہائے
 ڈاکٹر یوسف حسین کا خیال ہے کہ غالب صرف اپنی ایک ہی محبوبہ کے سلسلے میں
 سنجیدہ تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

”جس خاتون کی موت پر غالب نے یہ غزل نما مرثیہ لکھا تھا، اس کے
 علاوہ انہوں نے اپنے دوسرے محبوبوں کا سنجیدگی سے کہیں ذکر نہیں
 کیا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ان کے دوسرے محبوبوں کا جس
 طبقے سے تعلق تھا وہ ناگفتہ بہ تھا۔ اس کا ثبوت ان کے کلام سے ملتا
 ہے کہ شاہد ان بازاری کو وہ نوازتے رہتے تھے۔ ان کی وجہ سے
 انھیں رنج و الم بھی برداشت کرنا پڑا۔ وہ مرزا غالب کے علم و فضل
 اور ان کی خاندانی برتری کو کیا جانتے۔ انہیں تو ملکوں کی ضرورت تھی
 غالب کی دائمی معاشی پریشانیوں کی وجہ شراب نوشی کے علاوہ ان کی
 عشق بازی اور آزار و ی بھی تھی“ (غالب اور آہنگ غالب ص ۱۱۵)
 معشوق عشق پیشہ سے غالب کا یہ سلسلہ س وقت تک استوار رہا جب تک ان کی گرہ
 میں مال رہا۔ اسی وجہ سے وہ کہتے ہیں

ہم سے چھوٹا قمار خانہ عشق
 واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں
 عبدالرحمن بنجوری اس بات کو مانتے ہیں کہ غالب کا عشق ”ارضی“ ہے لیکن وہ ہوس
 سفلیہ، لذاتِ حرصیہ سے پاک ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

گو مرزا غالب کی معشوقہ ایک ارضی عورت ہے۔ ان کا عشق ہوس
 سفلیہ لذاتِ حرصیہ سے پاک ہے۔ ان کو اس کے حسن بے پایاں
 کے دیکھنے سے ایک ارتعاش روحانی اور وجدانی پیدا ہوتا ہے۔ جس
 میں جذباتِ کامرانی اور خواہشاتِ کامِ جوئی کا کوئی عنصر نہیں اس کا
 جلوہ رخ کیفیتِ وجدانہ پیدا کر دیتا ہے اور جسم کے تار تار میں ایک
 رقص عشقیہ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ حالت آرزو بشریہ سے لاتعلق ہوتی

ہے۔ ہوس سفلیہ کیا ہے۔ جب روح گیرائی اور قبضہ کی جانب مائل ہوتی ہے تو یہ ہوس پیدا ہوتی ہے۔ ہوس مطلوب کو اپنے پر شہوت ہاتھوں سے سوٹ کرنا چاہتی ہے۔" (دیوان غالب جدید (نسخہ حمید یہ) ص ۱۳۳-۱۳۶)

غالب کے بہت سے اشعار سے اس بات کی تائید ہوتی ہے۔ عشق میں وہ اپنے جسم اور جان کو جلاتے ہیں اور لہو لہان ہوتے ہیں۔ عشق کی اس آرائش پر بھی پورے اترتے ہیں۔ جب آنکھوں سے آنسو کی جگہ لہو پڑتا ہے اس لئے وہ کہتے ہیں

چمک رہا ہے بدن پر لہو سے پیرا ہن
ہماری جیب کو اب حاجت رفو کیا ہے
جلا ہے جسم جہں دل بھی جل گیا ہوگا
کر پیتے ہو جو اب راکھ جستجو کیا ہے
رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جو آنکھ ہی سے لے ٹپکے تو پھر لہو کیا ہے

غالب کی شاعری کی عظمت کے جہاں مختلف پہلو ہیں وہیں یہ بھی ہے کہ اس زمانے میں جب اردو شاعری سستے عشقیہ جذبات "تک محدود ہو کر رہ گئی تھی اور جس میں صرف "جنسی لذتیت" تھی غالب اس دنیا سے مطمئن نہیں تھے۔ اسی وجہ سے ان کی عشقیہ شاعری میں "ایک ذہنی زندگی متی ہے۔ اسی میں غالب کی بڑائی ہے۔ آل احمد سرور لکھتے ہیں:

"چونکہ وہ ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتے تھے جو زوال آمادہ ہی فارغ البال تھا۔ اس لئے یہ ذہنی زندگی اور اس کے پراسرار میدان غالب کے لئے کشش رکھتے تھے۔ اردو شاعری میں یہ کشش اس وجہ سے غالب قدر ہے کہ غالب کے زمانے کی اردو شاعری دربار سے تعلق کی وجہ سے لفظوں کے طعم اور سستے جذبات میں محدود ہوتی جا رہی تھی۔ لکھنؤ اسکول کے نقوش بن چکے تھے۔ زبان کو آراستہ کرنے کا جنون شروع ہو چکا تھا۔ تصوف ایک روایت بن کر رہ گیا تھا۔ عشق

زندگی کے ایک گہرے اور شدید جذبے سے سمٹ کر جنسی لذتیت
کی طرف مائل ہو رہا تھا۔" (نقد غالب ص ۱۳۰-۱۳۱)

آل احمد سرور کا کہنا ہے کہ غالب کی عشقیہ شاعری میں "جسم کا پکار" نہیں بلکہ "روح
کی پیاس" ملتی ہے۔ ان کا عشق اردو شاعری میں ہر نکل مختلف رنگ و آہنگ رکھتا ہے۔
ان کے حسن و عشق میں "عاشق کا ذوق شہادت" نہیں بلکہ فنکار کا ذوق تماشا ہے۔ وہ
لکھتے ہیں۔

"ان کے یہاں آرائش خم کا کل سے اندیشہ ہائے دور و دراز اور جسم
کی پکار سے زیادہ روح کی پیاس، حسن کی سحر انگیزی سے زیادہ عشق
کی دیدہ وری ملتی ہے۔ یعنی میر، نظیر، جرأت، مومن کا عشق نہیں ہے
اور نہ لکھنؤ اسکول کی نام نہاد خارجیت جسے کنگھی چوٹی کی شاعری کہا
گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ غالب کے یہاں فنکار
کا ذوق تماشا ہے۔ عاشق کا ذوق شہادت نہیں۔ دوسری وجہ یہ
معلوم ہوتی ہے کہ عموان شباب میں ہی غالب کا ذہن انھیں تحفیل
کے عشرت ستان کی طرف لے گیا۔ وہ دنیا کی رنگینیوں سے گذرے
مگر ان رنگینیوں میں غرق نہ ہو سکے۔ تمیری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ
غالب کی شخصیت اپنا ایک مزاج بنانے میں جلد کامیاب ہو گئی۔"

(عرفان غالب ص ۲۵۳)

غالب اپنی زندگی میں عشق کو بڑی اہمیت دیتے ہیں ان کے نزدیک زندگی کا سارا لطف
عشق کی وجہ سے ہے۔ کیونکہ عشق، ایسا درد پیدا کرتا ہے جو لا دوا ہوتا ہے لیکن یہی ہر
درد کی دوا بن جاتا ہے:

عشق سے طبیعت نے ریت کا مزا پا

درد کی دوا پائی، درد لا دوا پایا

غالب کی شخصیت کا کمال یہی ہے کہ وہ کسی چیز کی اسیر نہیں ہوتی۔ وہ زندگی کے سفر
میں بھی کبھی عشق ہی کے سلسلے میں بہت نیچے بھی گئے ہیں تو پھر بلندی کی طرف گامزن

ہوتے ہیں۔ ان کی "ہوس" بھی "نشاط کار" میں ہسکارہتی ہے۔ چھینے کا مزہ پینے کے لئے وہ مرنا پسند کرتے ہیں:

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا

نہ ہو مرنا تو چھینے کا مزا کیا

وہ "چمن" سے بھی محبت کرتے ہیں لیکن اس کی محبت میں قید ہو کر نہیں رہ جاتے بلکہ جب اس سے گزرتے ہیں تو موج بوئے گل بھی انہیں گوارا نہیں ہوتی کہتے ہیں:

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے

کہ موج بوئے گل سے خاک میں آتا ہے دم میرا

غالب کی شخصیت میں جو ہر رنگ سے گزر جانے کی توانائی ہے۔ وہ ان کے عشق میں بھی نظر آتی ہے۔ اس لئے وہ اگر کبھی ہوس کی پستی میں بھی ہسکا ہوتے ہیں تو اس سے بہت جلد باہر نکل آتے ہیں۔ غالب کی شخصیت کی اسی ثابت قدمی کو دیکھ کر عالم خوند میری کہتے ہیں کہ غالب ایک "سالک" کی طرح راہ حیات قطع کرتے ہیں:

"غالب کی شاعرانہ شخصیت وجود کی ایک سطح پر نہیں رکتی۔ وہ ایک

مستقل عزم سفر رکھنے والے سالک کی طرح استناد (authority)

کی تلاش میں مصروف ہوزیت کی زیریں سطح تک پہنچتا ہے لیکن اس

سطح کی لذتیں اس کو اپنا اسیر نہیں بنالیتیں۔ وہ ایک سالک کی طرح

ان سے بھی گزر جاتا ہے۔ یہاں اس کی نظر محدود نہیں ہو جاتی عشق،

ہوس کی منزل پر وصل کا مٹکاشی ہوتا ہے اور ہوس اسی کو حاصل

عشق سمجھتی ہے لیکن ایک مستقل شخصیت کا کمال یہ ہے کہ وہ وصل

کی منزل پر بھی مستقبل کی یقینی جدائی کو فراموش نہیں کر جاتا وصل

کے امد صیرے میں بھی جدائی کی منزل یاد آتی ہے۔ یہ ایک طرح سے

Call from Trans cendence ہے۔ اگلی منزل شعور کی

سطح پر بلند ہونے لگتی ہے اور اگر لفظ، شعر کے مفہوم کی کلید ہے تو

غالب شعور کی اس سطح پر ممکن نہیں ہوتا بلکہ زندگی کے گہرے

عرفان کی ترجمانی کرتا ہے:

خوش ہوتے ہیں، پروصل میں یوں مر نہیں جاتے
آئی شب بھراں کی تمنا مرے آگے

(عرفان غالب ص ۳۳)

رشید احمد صدیقی، غالب کے عشق میں "عشرت" کے عناصر دیکھتے ہیں لیکن ساتھ ہی انہیں احساس ہے کہ اس میں "حسرت" کے عناصر بھی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"غالب کا عشق نہ جنسی ہے نہ رومانی، وہ حسرت و عشرت کا عشق ہے
۔۔۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے یہاں حسن نسوانی کے مرقع نہیں ملتے۔
زلف، کاکل، نگہ اور مژہ ہائے دراز سے قطع نظر، انہوں نے اجڑائے
یا اعضائے حسن کا کہیں تذکرہ نہیں کیا ہے۔ آنکھوں کے حسن پر
جب کہ مستقدین عشق عشق کرتے ہیں، غالب سرسری گزر جاتے ہیں
"دہن برائے بیت ہے اور لب برائے نام۔" لیکن فکر اور مژہ کی خلش
انہوں نے ساری عمر محسوس کی ہے۔"

(غالب کی شخصیت اور شاعری۔ دہلی یونیورسٹی ۱۹۷۰ء)

رشید احمد صدیقی بھی یہ سمجھتے ہیں کہ غالب کے عشق میں "شاہد بازاری" کی جلوہ گری
ہے۔ اس وجہ سے ان کے عشق میں وہ "خستگی اور کسک" نہیں ملتی جو میر کی شاعری کا
طرز امتیاز ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"موضوعات غزل کا ابدی مثلث، عاشق، محبوب اور رقیب ہے۔
غالب کے ہاں محبوب کا وہ احترام نہیں ملتا جو ہمارے ادب کی
روایت رہی ہے۔ رقیب کو بھی وہ نہیں بخشے۔ اپنی بواہوسی کو
عشق اور بواہوس کے عشق کو بواہوسی جانا ہے۔ کبھی محبوب کو خدا
کے ہاتھ سوپنے میں تامل کرتے ہیں اور کبھی اسے رقیب کے سپرد کر
دیتے ہیں۔ غالب کے محبوب کو محترم یا محترمہ کہنا مشکل معلوم ہوتا
ہے۔ اس رند شاہد باز کے معاملات حسن و عشق کے پس پردہ اکثر

کسی "شاہد بازاری" کی موجودگی کا احساس ہوا ہے۔ یہ متوسط طبقے کے شخص کا عشق نہیں۔ اس میں میر صاحب کے عشق کی خشکی، کسک اور کھٹک نہیں ملتی۔ یہ "عشرت محبت خوباں" کا عشق ہے جس کے سامنے "عمر طبعی" بھی ہج ہے کہتے ہیں:

عشرت محبت خوباں ہی غنیمت جانو
نہ ہوئی غالب اگر عمر طبعی نہ ہسی

(غالب کی شخصیت اور شاعری۔ ص ۶۹-۷۰)

غالب کی شاعری میں "معشوقان عشق پیشہ" کے عشق کی کار فرمائی جگہ جگہ دکھائی دیتی ہے۔ اسی وجہ سے ان کا معشوق غیر کو بوسہ دیتا ہے۔ معشوق سے بوسے کی جگہ وہ "دشنام" بھی لینے کے لئے تیار رہتے ہیں۔ وہ تیغ و کفن باندھے ہوئے اپنے معشوق کے ہاں جاتے ہیں تاکہ وہ قتل کرنے کے لئے کوئی عذر نہ کرے۔ ان کا احوال بھی معشوق سننا نہیں چاہتا، درپر رہنے کے لئے کہتا ہے اور جتنی دیر میں پلٹا ہوا بستر کھلتا ہے وہ اپنی بات سے مکر جاتا ہے۔ طرح طرح کے عاشق اس کے درپر جاتے ہیں اسی لیے "پاسباں" کو رکھتا ہے۔ اور اپنے حور ہونے پر ناز کرتا ہے۔ یہ سب صورتیں تمام تر شاعرانہ حسن کے ساتھ ان کے کلام میں دیکھی جاسکتی ہیں:

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا	بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے
آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں	عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لائیں گے کیا
شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں	دیکھتے ہیں آج اس بت نازک بدن کے پاؤں
درپر رہنے کو کہا اور کہہ کر کیسا پھر گیا	جتنے عرصے میں مرا پلٹا ہوا بستر کھلا
گدا سمجھ کر وہ چپ تھا مری جو شامت آئی	اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے
میں جو کہتا ہوں ہم نہیں گے قیامت میں تمہیں	کس رعوت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں

غالب کے تصور عشق کو سمجھنے کے لئے اس ماحول اور پس منظر کو بھی سامنے رکھنا ضروری ہے جس میں ان کی ذہنی ساخت اور پرداخت ہوئی تھی اور ان کی شخصیت کی تشکیل ہوئی تھی۔ غالب کا تعلق مغلوں کے ایک امیر اور جاگیردارانہ گھرانے سے تھا۔

ان کے باپ دادا بڑے بڑے عہدوں پر فائز رہے۔ گو غالب کو اتنی اور ایسی فارغ البالی حاصل نہیں ہوئی لیکن پھر بھی امیرانہ ٹھاٹھاٹ پاٹ کے آثار ان کی زندگی میں ہمیشہ رہے۔ دربار تک ان کی رسائی تھی۔ شاہی ملازمت اور بعد میں وہ استاد شاہ بھی مقرر ہوئے۔ غالب میں وہ تمام عادات و خصائل تھے جو امیروں اور رئیسوں میں ملتے ہیں۔ وہ ایک رئیس کی طرح زندگی کا عیش اور لطف حاصل کرنا چاہتے تھے حسن پرستی اور فنون لطیفہ سے دلچسپی ان کو ورثے میں ملی تھی۔ خود وجہ آدمی تھے۔ ان کے قوی مضبوط تھے، مردانہ وجاہت میں کوئی کمی نہ تھی۔

غالب کم عمری میں یتیم ہو گئے۔ پرورش ان کی ننھیال میں ہوئی جو بہت فارغ البال تھی۔ اس لئے یتیمی کے عام حالات ان پر اثر انداز نہیں ہوئے۔ غالب کی امیرانہ آن بان تنگ دستی میں بھی قائم رہی۔ دلی کالج میں پروفیسری پیش کی گئی۔ جب پرنسپل ان کے استقبال کے لئے نہیں آیا تو ملازمت کو ٹھکرا کر واپس ہو گئے:

لے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

پرنسپل دوست تھا۔ جب وجہ پوچھی تو انہوں نے اس سے سوال کیا کہ وہ کیوں استقبال کے لئے نہیں آیا۔ اس نے کہا آپ ملازم کی حیثیت سے آئے تھے اس لئے میرے لیے یہ ممکن نہ تھا کہ میں آپ کے استقبال کے لئے آؤں۔ دوستی کی بات الگ ہے۔ غالب نے اس کے جواب میں کہا ہم یہ سمجھ رہے تھے کہ ملازمت سے ہماری عزت میں اضافہ ہوگا۔ اگر اس سے رہی ہی عزت بھی چلی جاتی ہے تو ہم کو یہ گوارا نہیں۔ اسی طرح ایک امیر اور رئیس ہی سوچ سکتا ہے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ان کی دیوڑھی کے آگے کئی محتاج غریب اور معذور افراد پڑے رہتے تھے۔ غالب ان سب کی پرورش کرتے تھے۔ دربار سے نصرت ملا۔ دربار کے شاگرد پیشہ اور دوسرے لوگ انعام لینے کے لئے آئے گھر میں کچھ بھی نہ تھا۔ پچھلے دروازے سے خلعت فروخت کروایا۔ اور جب کچھ رقم ملی وہ دربار کے نوکروں میں تقسیم کر دی۔ جاڑے کے زمانے میں ایک امیر دوست آئے لیکن غدر کی وجہ سے وہ تلاش ہو چکے تھے۔ معمولی جھینٹ کا انگر کھا چھنے ہوئے تھے۔ غالب سے ان کی یہ حالت دیکھی نہ گئی۔ جانتے تھے کہ اگر اپنا قیمتی فرغل یوں ہی ان کو پیش کریں گے تو یہ لینے سے انکار کر دیں گے۔ اس لئے نہایت خوبی سے ان کے

چھینٹ کے انگر کھے کی تعریف کرنے لگے اور بولے کہ جی چاہتا ہے کہ ابھی آپ کا یہ انگر کھا سے لوں۔ اور وہ انگر کھا لے یا اور ادھر ادھر دیکھ کر کہنے لگے۔ سردی بہت ہے آپ جائیں گے کیسے میرا یہ فرغل حاضر ہے۔ یہ آپ پہن لیں۔ اس طرح سے اپنا قیمتی فرغل ان کی نذر کیا اور ان کا معمولی انگر کھا لے یا۔ یہ تمام داد و دہش کے اندازِ رعینانہ تھے۔ غالب زندگی بھر اپنی وضع داری پر قائم رہے۔

غالب کی اٹھان جس ماحول میں ہوئی تھی، وہاں حسن پرستی امیرانہ زندگی کا جزو تھی۔ "معشوقانِ عشق پیشہ" کو بلوانا یا ان کے مجرے میں شریک ہونا امیرانہ زندگی کی لازمی شرط تھی۔ حسن پرستی کو شعار بنانا بوالہوسی نہیں بلکہ تہذیبی قدروں کا تقاضا تھا۔ غالب حسن کار یعنی فنکار تھے۔ ہر فنکار کی سرشت میں ذوقِ جمال ہوتا ہے۔ یہ نہ ہو تو فنکار ہی نہیں بن سکتا۔ غالب کا عشق ان کی حسن پرستی کا بھی نتیجہ ہے۔ وہ جس والہانہ انداز میں حسن کی تعریف و توصیف کرتے ہیں وہ انکی عشیتہ شاعری کو ایک ترفع بخشے کے سے کافی ہے۔ ان کی حسن پرستی میں "خلوصِ انہماک، آزادی و بے باکی، سادگی اور صفائی" ہے۔ حسن جس رنگ میں ہوتا ہے، جہاں ہوتا ہے وہ غالب کے سے سرمایہ جاں ہوتا ہے۔ ان کو صنفِ لطیف کے حسن میں "ہیولی شعہ طور" نظر آتا ہے۔ اس لئے وہ محبوب کو "سراپا نور ایزد" سمجھتے ہیں

اگر وہ سرد قد گرم خرام ناز آجادے کف ہر خاک گلشنِ شکلِ قمری نالہ فرسا ہو
جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم میں معتقدِ فتنہِ محشر نہ ہوا تھا
دیکھ اس کے سعدِ سمیں و دست پر نگار شاخِ گل جلتی تھی مثلِ شمع، گل پر نہ تھا
جہاں میرا نقشِ قدم دیکھتے ہیں خیاباںِ خیاباںِ ارم دیکھتے ہیں
ترے سرو قامت سے اک قدم آدم قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں
لاکھوں نگاؤں، ایک چرانِ نگاہ کا لاکھوں بناؤں، ایک بگڑنا عتاب میں
ہے کیا، جو کسکے باندھے امیری بلا ڈرے کیا جانتا نہیں ہوں تمہاری کمر کو میں
کم نہیں جنوہ گری میں ترے کوچے سے یہی نقشہ ہے دے اس قدر آباد نہیں
بہشت

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر دیکھتے ہیں
 کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب گایاں کھا کے بے مزا نہ ہوا
 دل ہوا ہے غرام ناز سے پھر محشرستان بے قراری ہے
 چال جیسے کڑی کمان کا تیر دل میں ایسے کے جا کرے کوئی
 محبوب کی چال یا غرام کے بارے میں ہی غالب نے اتنے شعر کہے ہیں وہ شاید ہی
 اردو کے کسی اور شاعر کے ہاں ملیں۔ اوپر کے اشعار میں محبوب کے "غرام ناز" کو
 کڑی کمان کے تیر کی طرح دل میں جا کرتے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ ذیل کے اشعار
 میں بھی "غرام یار" کے دل فریب نظاروں کو غالب نے طرح طرح سے بیان کیا
 ہے:

"دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا موج غرام یار بھی کیا گل کتر گئی
 درس غرام تاکے خمیازہ ردانی اس موج سے کو غافل پیمانہ نقش پا ہے
 آئے بہار ناز کہ تیرے غرام سے دستار گرد شاخ گل نقش پا کروں
 "حسن غرام" کے ساتھ "بوسہ حسن" بھی غالب کا محبوب موضوع رہا ہے۔ بوسہ
 لینے اور دینے کے مضامین کو بھی بڑی خوبصورتی سے اپنے کلام میں باندھا ہے۔
 غالب کی حسن پرستی مختلف منازل کو طے کرتے ہوئے اس منزل تک پہنچتی ہے۔

بوسہ دیتے نہیں اور دل پہ ہے ہر لحظہ نگاہ جی میں کہتے ہیں کہ مفت آئے تو مال اچھا ہے
 ہنگام تصور ہوں در یوزہ گر بوسہ یہ کاسہ زانو بھی اک جام گدائی ہے
 جاں ہے بہائے بوسہ دے کیوں کیے اھی غائب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں
 اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں شوق حصول و جرأت رندانہ چھپے
 غائب جب عشق کی واردات سے دور رہتے ہیں تو وہ بے چین ہو جاتے ہیں۔ ان کا
 جذبہ عشق، یار کو پھر مہمان بنالینا چاہتا ہے۔ جگر لخت لخت کو وہ پھر جمع کرتے ہیں
 تاکہ دعوت مژگاں کر سکیں۔ "وضع احتیاط" سے ان کا دم رکھنے لگتا ہے۔ وہ چاک
 گرمیاں کئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ "نالہائے شرر بار" سے چراغاں کرنے کے لئے بے
 چین ہو جاتے ہیں "پر سش جراحت دل" کے سئے سامان "صد ہزار ٹمک داں" کر

لیتے ہیں۔ اس طرح ان کی پوری غزل ان کے "تصور جانناں" سے معمور ہے۔ اس
 پوری غزل میں ان کا تصور عشق ظاہر ہوتا ہے اور یہ "وفور عشق" سے معمور ہے
 مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے جوش کدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے
 کرتا ہوں جمع پھر جگر تخت تخت کو عرصہ ہوا ہے دعوت مشرگاں کئے ہوئے
 پھر وضع احتیاط سے رکھنے لگا ہے دم برسوں ہوئے ہیں چاک گریہاں کئے ہوئے
 پھر گرم ناہائے شرر بار ہے نفس مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کئے ہوئے
 پھر پریش جراحات دل کو چلا ہے عشق سامان صد ہزار نمک داں کئے ہوئے
 پھر بھر رہا ہے خامہ مشرگاں بخوان دل ساز چمن طرازی داماں کئے ہوئے
 باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب نظارہ و خیال کا سامان کئے ہوئے
 دل پھر طواف کوئے ملامت کو جاتے ہے پندار کا صنم کدہ دیراں کئے ہوئے
 پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب عرض متاع عقل و دل و جاں کئے ہوئے
 پھر چاہتا ہوں نامہ دلداد کھولنا جاں نذر دل فریبی عنوان کئے ہوئے
 چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو سرے سے تیز و دشنہ مشرگاں کئے ہوئے
 اک نو بہار نماز کو تاکے ہے پھر نگاہ چہرہ فروغ سے فروزاں کئے ہوئے
 پھر جی میں ہے کہ درپہ کسی کے پڑے رہیں سر زیر بار حنت درباں کئے ہوئے
 جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن بیٹھے رہیں تصور جانناں کئے ہوئے
 غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوش عشق سے بیٹھے ہیں ہم تہیہ طولان کئے ہوئے
 غالب کا تصور عشق، ان کی زندگی کو ایک معنویت بخشتا ہے۔ وہ عشق کے سہارے
 زندگی کے ریگزار میں آسانی سے گامزن ہو جاتے ہیں۔ غالب کے عشق میں زندگی کو
 معنی خیز بنانے کی قوت ہے۔ اس کی تشریح کرتے ہوئے عالم خوند میری کہتے ہیں
 "عشق ہی زیست کے بے معنی صحرا میں امید کے چراغ روشن کرتا
 ہے اور زندگی کی بے معنویت میں معانی کی تخلیق کرتا ہے اور
 وحشت کدہ عالم میں سکون کے سامان فراہم کرتا ہے۔"
 ہم نے وحشت کدہ بزم جہاں میں جوں شمع

شعلہ عشق کو اپنا سرو ساماں سمجھا

اس عشق نے لطافت کی اس منزل پر اسے پہنچا دیا جہاں

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا

درد کی دوا پائی ، درد لا دوا پایا

غنجہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل

خوں کیا ہوا دیکھا ، گم کیا ہوا پایا

لیکن جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے، زیست کی وحشت میں کسی ایک مقام پر سکون حاصل نہیں ہوتا۔ لطافت سے کثافت (خود غالب نے ان نقطوں کو اصطلاحی معنوں میں استعمال کیا ہے) کی طرف سفر کرنے والا اس منزل کی بھی سیر کرتا ہے جہاں عشق ہوس میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور یاس و ناامیدی کے سامان فراہم کرتا ہے لیکن غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ فوراً ہوش میں آ جاتا ہے۔ ہوس کے اوپر کی منزلیں طے کرتا ہوا ایک بار تمنا کے لئے اضطراب تک پہنچ جاتا ہے:

پس ہوم ناامیدی خاک میں مل جائے گی

وہ جو اک بذت ہماری سعی لاحاصل میں ہے

(عرفان غالب۔ غالب اور عصریت، مرتبہ آل احمد سرور۔ ص ۳۲-۳۳)

غالب کے تصور عشق کی یہی بہترین تفسیر ہے۔ ان کی عظمت اسی بات پر پوشیدہ ہے کہ عشق ہو یا ہوس وہ ہر منزل سے گزرتے ہیں لیکن ہمیشہ ایک اعلیٰ منزل کی طرف گامزن ہو جاتے ہیں۔ وہ "ہوس" کی منزل پر کبھی رکے نہیں اور بہت جلد عشق کی منزل تک پہنچ گئے۔ ان کی شخصیت نئی نئی منزلیں تلاش کر لیتی ہے اس لئے ان کا تصور عشق بھی بڑی وسعت اور گہرائی رکھتا ہے۔ ان کے تصور عشق کے بے شمار رنگ اور صورتیں ہیں۔ غالب کی نظر کبھی محدود نہیں ہوتی اس لئے ان کا تصور

عشق بھی لامحدود ہے۔ اور ہر شخص اپنے حوصلے اور توفیق کے مطابق اس کی ترجمانی کر لیتا ہے اور یوں غالب عشق کے تعلق سے بھی جو کچھ کہتے ہیں ہر شخص یہ سمجھتا ہے کہ وہ اس کی دل کی ترجمانی کر رہے ہیں:

دیکھا تقریر کی لذت جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے



غالب کا تصوف

غالب کے کلام میں تنوع اور رنگارنگی بے پناہ ہے۔ اس رنگارنگی میں جتنی گیرائی ہے اتنی ہی گہرائی بھی ہے۔ غالب کی شاعری کی یہ خصوصیت ان کو اردو کے تمام شعرا سے نہ صرف مختلف بلکہ ممتاز بھی کرتی ہے۔ غالب کا مروجہ دیوان بارہ سواشتعار پر مشتمل ہے لیکن عبدالرحمن بجنوری کے کہنے کے مطابق

لوح سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں۔ کونسا نغمہ ہے جو اس ساز زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابدہ نہیں ہے۔

[نسخہ حمید یہ، اترپردیش اردو اکادمی ۱۹۸۲ء، ص ۲۳]

جب یہاں ہر نغمہ موجود ہے تو "مسائل تصوف" کیسے موجود نہ ہوتے۔ وہ تو غالب کی "بادہ خواری" آڑے آئی ورنہ کون ہے جو انھیں ولی نہ سمجھتا

مسائل تصوف یہ تیرا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

لیکن "بادہ خواری" کے باوجود غالب کو "ولی" سمجھنے والوں کی کمی نہیں۔ غالب کے کلام کے "اہامی" انداز سے گمان یقین میں بدلتا نظر آتا ہے۔ اسی وجہ سے بجنوری کو آخر یہ کہنا ہی پڑا

"ہندوستان کی اہامی کتابیں دو ہیں۔ مقدس وید اور دیوان غالب"

[نسخہ حمید یہ اترپردیش اردو اکادمی ۱۹۸۲ء، ص ۱]

پھر غالب تصوف کے مسائل کو جس والہانہ انداز میں پیش کرتے ہیں وہ ہر ایسے گمان کو یقین میں بدل دینے کے لیے کافی ہے۔ تصوف کے لیے یہ بات کہی گئی ہے کہ شاعرانہ موشگافیوں کے لئے تصوف میں بڑی گنجائش ہے کیوں کہ اس میں بندہ سے لے کر ان تک ساری کائنات زیر بحث آجاتی ہے۔ تصوف کو صرف شعر کہنے کے لئے

خوب کہنا ہذا ت خود شاعرانہ موشگافی ہے۔ تصوف کا اصلی مقصد روح اور دل کی وہ پاکیزگی اور رفعت ہے جو بندہ، خاکی کو بندہ، "مولا صفات بنا دیتی ہے۔ ڈاکٹر ولی الدین تصوف کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"قرآنی تعبیر میں انسان و جنات کا مقصد تخلیق عبادت قرار دیا گیا ہے اور زندگی کے ہر کیف و کم اور ہر حرکت اور سکون کا مقصد اخلاص الا اللہ و اسباب سنت رسول اللہ کے ساتھ جب عبادت بن جاتا ہے تو یہ علمی عنوان تصوف ہے۔" [مدارج سلوک، اکیڈمی قرآن عظیم، دیوبند ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۲]

تصوف کا لفظ خواہ "اہل صفہ" سے نکلا ہو یا اہل صفا سے اس کا مقصد قلب کی صفائی، اعمال کی پاکیزگی اور نیت کا خصوص ہے۔ تصوف کا تمام تر زور انہی باتوں پر رہا ہے۔ نثار احمد فاروقی کا خیال ہے:

"اسلامی تصوف، روحانی بلندی اور اخلاقی پاکیزگی کا "حال" تھا یعنی علم کا علمی نمونہ لیکن اس پر سیاسی زوال اور اخلاقی انحطاط کا سایہ پڑا تو برا حال بن کر رہ گیا۔۔۔۔۔ تصوف کا اولین مقصد اجتناب نفس تھا لیکن یہ اکتساب کا ذریعہ بنا لیا گیا۔" [چشتی تعلیمات اور عصر حاضر میں ان کی معنویت۔ ص ۱۲۔ اسلام اینڈ موڈرن سوسائٹی دہلی ۱۸۸۱ء]

یوں تصوف کا تعلق عملی زندگی سے گہرا ہے۔ لیکن عمل سے پہلے یہ ضروری ہوتا ہے کہ فکری اور ارادی طور پر بھی انسان اپنے آپ کو تیار کرے۔ اس کے لئے قلب کو اللہ کی طرف رجوع کرنا ہوتا ہے۔ اس تعلق سے سید اقبال احمد جون پوری لکھتے ہیں:

"تصوف کی تعریف یہ ہے کہ قلب کو اللہ کے لیے غیر اللہ سے خالی کر دے اور ماسوا اللہ کو حقیر جاسے۔"

اللہ کے لیے قلب غیر اللہ سے خالی کر دینے کا عمل، انسان کے فکر و خیال کو "وحدت الوجود" کی طرف لے جاتا ہے۔ اللہ کے وجود کی وحدت کے لیے یہ ایقان ضروری ہے کہ اس کے سوا کوئی موجود نہیں۔ جو کچھ ہے وہی ہے اس کے سوا کوئی نہیں ہے۔ وحدت الوجود کا مطلب ہے "ہمہ دوست" یعنی ہر چیز وہی ہے۔ توحید کا تقاضا ہے کہ

سوائے اللہ کے وجود کے ہر چیز کی نفی کی جائے۔ اللہ کے سوا کسی اور وجود کو تسلیم کیا گیا تو گویا توحید سے انکار کرنے کے مترادف ہو سکتا ہے۔ اگر اللہ کے سوا کسی اور وجود کو تسلیم کیا گیا تو گویا دو وجود ہوئے خواہ اپنی ذات ہی کا وجود کیوں نہ ہو، اسی وجہ سے منصور نے انا الحق کہا تھا وہ یہ نہیں کہہ رہے تھے کہ میں خدا ہوں وہ یہ ثابت کر رہے تھے کہ "میں نہیں ہوں" اپنی ذات کی نفی کر کے اللہ کی ذات کا اثبات ممکن ہے۔ اسی وجہ سے امجد حیدر آبادی کا کہنا ہے "ممکن نہیں دو وجود تو بھی میں بھی غالب نے یہی بات دوسرے انداز میں یوں کہی ہے۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
 ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا
 "وحدت الوجود" سے یہ گہرا لگاؤ غالب کی شاعری کو ایک ایسی بلندی پر پہنچا دیتا ہے کہ اردو کے دو ایک شاعر ہی وہاں تک پہنچ سکے ہیں۔ غالب کو تصوف سے جو گہرا لگاؤ تھا اس تعلق سے حالی یادگار غالب "میں لکھتے ہیں

"عم تصوف سے جس کی نسبت کہا گیا ہے کہ "برائے شعر گفتن خوب
 است مرزا کو خاص مناسبت تھی اور حقائق اور معارف کی کتابیں
 اور رسالے ان کے مطالعہ سے گزرے تھے اور سچ پوچھیے تو انھیں
 مصوفانہ خیالات نے مرزا کو نہ صرف اپنے ہم عصروں میں بلکہ
 بارہویں صدی کے تمام شعرا میں ممتاز بنا دیا تھا۔" (یادگار غالب
 (حصہ اول))

مصوفانہ تصورات میں جس نظریے نے غالب کو بڑی شدت سے اپنی طرف متوجہ کیا وہ نظریہ وحدت الوجود ہے۔ سعید احمد اکبر آبادی لکھتے ہیں

غالب کے مسائل تصوف کا جائزہ لیتے وقت سب سے نمایاں جو بات
 نظر آتی ہے وہ ان کا وحدت الوجود کا قائل ہونا ہے۔ اس مضمون کو
 انھوں نے بار بار اور مختلف اسباب میں اس کثرت سے بیان کیا ہے
 کہ اردو شاعروں میں وحدت الوجود ان کا خاص مضمون بن گیا ہے۔
 (اعرن غالب ص ۱۱۴، مضمون غالب اور مسائل تصوف۔ مرتبہ

وحدت الوجود میں وجود مطلق، ایک ایسے سمندر کی مانند ہے جس کا کوئی کنارہ اور چھوڑ نہیں ہے۔ جس کی وسعت اور عظمت میں ساری کائنات گم ہے۔ اس کے وجود سے باہر کوئی چیز نہیں بلکہ جو کچھ ہے اسی کے اندر ہے۔ بظاہر سمندر کی لہریں، اس کا جھاگ، اس کے جاب سب نظر آتے ہیں لیکن ہیں نہیں کیوں کہ سمندر سے الگ ان کا کوئی وجود نہیں ہے۔ جب یہ شے اور فنا ہوتے ہیں تو پھر سمندر ہی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ یہاں فنا ہونے ہی میں مسرت اور شادمانی مسیر آسکتی ہے کیوں کہ قطرہ سمندر میں مل کر ہی سمندر بن سکتا ہے۔ اس سے غائب کہتے ہیں

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا غائب اسی وجہ سے انسانی وجود یا ہستی کو اہمیت نہیں دیتے۔ وہ انسانی وجود ہی کو ہی نہیں بلکہ عالم تمام "کو" حلقہ دام خیال کہتے ہیں۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد عالم تمام حلقہ دام خیال ہے وہ اس عالم کی ہر چیز کو صرف "برائے نام" سمجھتے ہیں۔ اور "ہستی اشیا کو محض "وہم" تصور کرتے ہیں۔

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے کیوں کہ اصل وہود سے کوئی چیز الگ نہیں ہے۔ اگر کوئی اپنی وجود کی گواہی دیتا ہے تو وہ بھی اسی کی تجلی کا اظہار ہے۔ جس طرح ایک ذرہ اسی وقت نظر آتا ہے جب سورج کی کرنوں سے وہ منور ہو جاتا ہے اسی طرح ہر چیز کا وجود ذات مطلق کے ظہور کا نتیجہ ہے

ہے تجلی تری سامان وجود ذرہ ہے پر تو خورشید نہیں ہر قطرہ اصل میں دریا ہی موتا ہے، لیکن قطرہ کو یہ زیب نہیں دیتا کہ وہ اپنے کو دریا کہے۔ اسی وجہ سے غائب منصور پر چوٹ کرتے ہیں

قطرہ اپنی بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ہم کو تقلید تنک ظرفی منصور نہیں غائب نے تصوف کو ایک عقیدے کے طور پر قبول کیا ہے۔ وہ عملی طور پر تصوف کو اپنائے ہوئے نہیں تھے۔ غائب کے تصوف اور درد کے تصوف میں جو فرق ملتا ہے۔

اس کی وضاحت کرتے ہوئے یوسف حسین خاں لکھتے ہیں

”غالب نے خواجہ میر درد کی طرح تصوف کے اصول کو عملی طور پر نہیں بلکہ فکری اور تخیلی انداز میں تسلیم کیا۔ غالب کے یہاں اگر کوئی عقیدہ ملتا ہے تو وہ وحدت وجود ہے جس کی رو سے موجودات کی حیثیت محض اعتباری ہے۔ اصل ہستی واجب تعالیٰ کی ہے جس کے جوئے سے کائنات معمور ہے۔ جو کچھ ہے وہ ایک ہی ذات کا وجود ہے۔ وہ تمام صفات کا سرچشمہ اور مانعہ ہے اس لیے کسی ایک صفت کا اس پر اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ وہ کائنات کی ہر شے میں ہے لیکن کوئی شے واجب تعالیٰ نہیں ہے

ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے پر تجھ سے تو کوئی شے نہیں ہے“

[غالب اور آہنگ غالب، غالب اکیڈمی، دہلی ۱۹۶۸ء۔ ص ۱۲۳]

عام طور پر، بہرین غالب ان کے کلام میں صرف وحدت الوجود کے نظریے کو کارفرما دیکھتے ہیں لیکن ان کے بعض اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ان کی فکر میں وحدۃ الشہود کا نظریہ بھی کام کر رہا تھا۔ اسے عام طور پر ”ہم از اوست“ سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہاں بھی گو وجود کی یکتائی ملتی ہے لیکن ہر مظہر کو یہ کہا جاتا ہے کہ وہ وجود مطلق کی شہادت دیتا ہے۔ جس طرح انسان اور اس کا سایہ ہے۔ سایہ کا وجود، انسان کی وجہ سے ہے۔ اگر انسان نہیں تو یہ سایہ بھی نہیں مگر سایہ کو انسان نہیں کہا جاسکتا۔ گو سایہ انسان ہی کی وجہ سے ہے۔ سایہ کا اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے۔ اسی طرح دنیا کی ہر شے خدا کی شہادت دیتی ہے۔ وہ خود خدا نہیں ہے۔ یعنی ”ہم از اوست“ جو کچھ بھی ہے وہ خدا ہی سے ہے جیسے غالب کے یہ اشعار ”وحدت الہود“ یا ”ہم از اوست“ کی گواہی دیتے ہیں

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود	پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
پری چہرہ لوگ کیسے ہیں	غزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکن زلف عنبریں کیوں ہے	نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں	ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

یوسف حسین خان کہتے ہیں کہ مذکورہ بالا اشعار غالب کی سیرت کو ظاہر کرتے ہیں اور وہ عالم استعجاب میں خدا سے سوال کرتے ہیں کہ عالم میں جب تجھ بن کوئی نہیں ہے تو پھر یہ ہنگامہ، ہستی کیا ہے۔ یہ پری چہری لوگ کون ہیں۔ ان کا غمزہ، عشوہ اور ادا کہاں سے آئے۔ زلف عنبریں کی شکنیں کیا ہیں، یہ خوب صورت آنکھیں جو سرے کی تحریر سے روشن ہو گئی ہیں، کیا ہیں؟ یہ مظاہر قدرت جو سبزہ و گل سے لے کر آسمان کی وسعتوں تک پھیلے ہوئے ہیں وہ کس بات کی گواہی دیتے ہیں۔ جب دنیا میں تیرے سوا کوئی نہیں ہے۔ تو پھر دل فریب نظارے کیا ہیں۔ ان کی ماہیت اور اصلیت کیا ہے۔ وہ عام تشکیک میں نہیں بلکہ عالم استعجاب میں یہ سوال کرتے ہیں۔ اپنے تحریر کو ظاہر کرتے ہیں۔ گویا ہر مظہر، وجود مطلق کی شہادت دیتا ہے۔ یہاں یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ خارجی حقائق فریب نظر ہیں۔ ان کا وجود حقیقی نہیں بلکہ اعتباری ہے۔ کثرت میں وحدت کا فرما ہے۔ اس سے ہر مظہر میں وحدت مطلق کا جلوہ ہے۔ غائب ہر چیز کی نفی اس سے کرتے ہیں کہ خدا کی ذات کا اثبات اسی سے ہوتا ہے اور اس کے وجود کی وحدت ثابت ہوتی ہے کہتے ہیں۔

ہاں کھائیو مت فریب ہستی ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے
 ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غائب آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے
 غائب کے وحدت الوجود کو ماننے سے ان کا یہ تصور ورا یقان ملتا ہے کہ تخلیقی عمل جاری ہے۔ جس طرح تخلیق جب تک مکمل نہ ہو جائے خالق اس کو ظاہر نہیں کرتا۔ ممتاز حسین غالب کے اسی نظریے کے تعلق سے لکھتے ہیں

غائب کا یہ تصور وحدت الوجود "لا موجود الا اللہ۔ لا موثر فی الوجود
 الا اللہ" بہت سے انقلابی مضمرات کا حامل ہے۔۔۔۔۔ وحدت
 الوجود کے اس تصور سے جو تصور زماں ابھرتا ہے، وہ بہم تخلیق کا ہے

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں
 انقد حرف مکتبہ جامعہ لیمٹیڈ، نی ویلی، پہلا ہندوستانی ایڈیشن ۱۹۸۵ء۔ ص ۱۶
 اسے یوں بھی سمجھا جاسکتا ہے کہ ذات مطلق مسلسل کائنات کی تعمیر اور تخلیق میں لگی

ہوئی ہے اس لیے "دائم نقاب" میں ہے۔ جب اس سے فارغ ہوگی تو ظاہر ہوگی۔ کائنات میں جو مسلسل حرکت و عمل ہے اسی "آرائش جمال" کی وجہ سے ہے۔ کیوں کہ کوئی بھی چیز اور کوئی وجود، ذات باری کے وجود سے علیحدہ نہیں ہے۔

غائب کے عقیدہ میں وحدت الوجود کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس بات کا اظہار غائب کے ہر نقاد نے کیا ہے۔ اسلوب انصاری اس تعلق کا لکھتے ہیں:

وحدت الوجود کے عقیدہ کو غائب کے تفکر میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس عقیدہ کا اصل اصول یہ ہے کہ کائنات خدا سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی۔ وجود صرف ایک ہے۔ یہ وجود جب تشخصات اور تعینات کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے تو ممکنات کے اقسام پیدا ہوتے ہیں۔ [نقد غائب (غائب کی شاعری کے چند بنیادی عناصر)

انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ ۱۹۵۶ء۔ ص ۱۲۳۵]

وجود مطلق، مختلف چیزوں میں جب جلوہ گر ہوتا ہے تو اس سے بے شمار دوسری صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ اصل میں خدا کی ذات ہی چونکہ مختلف چیزوں کی اور کائنات کی صورت گری کرتی ہے تو یہ نظر آنے والی چیزیں اس کی صفات بن جاتی ہیں۔ اس لیے ہر چیز کی وضع مختلف ہو سکتی ہے لیکن حقیقت ایک ہے۔ اس بات کی وضاحت اسلوب انصاری یوں کرتے ہیں:

"وجود حقیقی اور کائنات میں ذات و صفات کی نسبت ہے، چونکہ صفات عین ذات ہے۔ اس لیے کائنات حق تعالیٰ سے ممیز نہیں۔ اصل حقیقت صرف ایک ہے، جو موجودات کے تعدد اور کثرت میں اپنے آپ کو ظاہر کر رہی ہے۔ موجودات شہودی میں فرق اصل کا نہیں فروع کا ہے۔ آخری تجرید میں دونوں ایک ہیں۔" [نقد غائب۔

ص ۱۲۳۵]

یہاں جو مختلف صورتیں نظر آتی ہیں وہ صرف فریب نظر ہے۔ اصل میں سب چیزیں ایک ہی وجود کو ظاہر کرتی ہیں۔ جیسے سمندر کا وجود بظاہر مختلف صورتوں میں نظر آتا ہے۔ کہیں وہ قطرہ ہے، تو کہیں موج ہے اور کہیں حباب ہے۔

ہے مشتمل نمود صورت پر وجود بحر

یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

غالب نے قطرہ اور دریا، قطرہ اور سمندر کے موضوع طرح طرح سے باندھے ہیں۔ ایک اور شعر میں وہ کہتے ہیں کہ ہر قطرہ کا دل اصل میں "ساز انا البحر" ہے۔ یعنی ہر قطرہ کے دل سے انا البحر کا نغمہ نکلا رہا ہے۔ ہر قطرہ یہ کہہ رہا ہے کہ میں خود بحر ہوں۔ گو قطرہ بہت چھوٹا ہوتا ہے لیکن جب سمندر میں مل جاتا ہے تو وہ بھی سمندر بن جاتا ہے۔ اس لیے ہر قطرہ سمندر ہونے کا دعویٰ کر سکتا ہے۔ اسی طرح ہم بھی اگرچہ بہت ہی معمولی ہیں لیکن پھر بھی ہم جس طرح قطرہ یہ دعویٰ کر سکتا ہے میں سمندر ہوں، اسی طرح انا لائق (میں خدا ہوں) کا دعویٰ کر سکتے ہیں۔ کیوں کہ ہم بھی اسی بحر بیکراں کا ایک بہت ہی چھوٹا حصہ ہیں۔ غالب اس پورے مضمون کو یوں ادا کرتے ہیں۔

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا
رشید احمد صدیقی بھی غالب کے وحدت الوجود کے عقیدے کے متعلق لکھتے ہیں
"غالب کی مابعد الطبیعیاتی سطح وہی وحدت الوجود کی سطح ہے۔
استعارے اور تلمازے بھی وہی ہیں جو اس حقیقت کے اظہار کے
لیے فارسی اور اردو شعراء عربی سے استعمال کرتے چلے آئے ہیں مثلاً
دریا اور قطرے کی نسبت، شمع اور پروانے کی نسبت، ذرہ اور صحرا
کی نسبت پر تو خور اور شبنم کا رشتہ۔ انھوں نے مظاہر کی حقیقت کو
کبھی "حلقہ دام خیال" سے تعبیر کیا ہے اور کبھی "ہر چند کہیں کہ ہے
نہیں ہے" کہہ کر ختم کر دیا ہے۔"

غالب نے وحدت وجود کے ذریعہ اپنے کلام میں نت نئے مضامین پیدا کیے ہیں۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے

حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

شہود اس کیفیت کو کہتے ہیں جب تصوف کے راستے پر چھنے والے یعنی سالک کو دنیا کے ہر وجود میں حق کا جلوہ نظر آتا ہے۔ شاہد دیکھنے والا، مشہود جس کو دیکھا جائے۔ مشاہدہ کرنے کے لیے شاہد (دیکھنے والا) اور مشہود (جس کو دیکھا جائے) الگ الگ ہونے

چاہئیں۔ ایسی ہی صورت میں مشاہدہ ممکن ہے، لیکن جب دیکھنے والا اور جس کو دیکھا جائے ایک ہی ہو جائیں تب مشاہدہ ممکن نہیں ہوتا۔ یہاں بھی غالب نے وحدت الوجود کو ظاہر کیا ہے۔ یعنی خدا کی ہستی کے سوا جب کوئی اور ہستی موجود نہیں ہے اور جو کچھ ہے وہ ذات الہی سے الگ نہیں ہے ایسی صورت میں کوئی دیکھنے والا ہے اور نہ وہ جس کو دیکھ جائے۔ تمام دنیا میں اصول وحدت جاری و ساری ہے۔ گو بے شمار چیزیں نظر آتی ہیں۔ لیکن ان سب کی حقیقت ایک ہے۔ جب ذات باری اور عالم تمام ایک ہیں تو پھر ذات اور صفات کا فرق مٹ جاتا ہے اور جو فرق ہے وہ بس ایک گمان ہے جس کی کوئی حقیقت نہیں ہے۔ جب لاموجود والا اند (کوئی موجود نہیں سوائے اند کے) کا اصول ہر جگہ کار فرما ہے تو ظاہر ہے کہ موجودات کی کوئی حقیقت نہیں ہے۔

غالب اپنے ایک اور شعر میں یہ بتاتے ہیں کہ کائنات میں اتنی نیرنگی اور رنگا رنگی ہے کہ اس کا جلوہ نہیں کر سکتے۔ اللہ تعالیٰ کی تخلیقی قوت ظاہر ہے کہ بے اندازہ ہے اس سے انکھ میں اتنی طاقت نہیں ہے کہ وہ نت نئے جلوے دیکھ سکے۔ ہم اگر آنکھ اٹھا کر دیکھ سکیں تو محبوب حقیقی کے سینکڑوں جلوے نظر آئیں لیکن ہم میں اتنی طاقت نہیں ہے کہ ان نظاروں کو دیکھ سکیں۔ مطلب یہ کہ وہ تو ہزاروں صورتوں میں جلوہ گر ہے۔ ہم ہی میں طاقت نہیں کہ اسے دیکھ سکیں

صد جلوہ رود ہے جو مرگاں اٹھائے طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائے
غالب نے اپنے خطوط میں بھی اسی عقیدہ کا اظہار کیا ہے وہ کئی جگہ عربی کا یہ مقولہ "لاموجود الا اند" دہرایا ہے۔ گویا خدا کے وجود کے سوا جو کچھ ہے یقین کے قابل نہیں ہے۔ کائنات کا اگر کوئی وجود ہے اور ہستی ہے تو وہ بھی اعتباری ہے یعنی ہم اعتبار کرتے ہیں کہ وہ ہے حالانکہ حقیقت میں وہ نہیں ہے۔ اگر ہے بھی تو ایسی ہے جیسے کوئی سایہ یا پر تو ہوتا ہے جس کا اپنا کوئی وجود نہیں بلکہ اس کا بظاہر موجود ہونا وجود حقیقی کی گواہی دیتا ہے۔ اسی وجہ سے غالب تمام دنیا یا ساری کائنات کو خدا کا جلوہ قرار دیتے ہیں اور ایسا جلوہ جس میں ہر جگہ وہی نظر آتا ہے۔ گویا یہ "جلوہ یکسانی" ہے۔ ہمارا وجود بھی اسی سے ہے کہ حسن ازل، خود ہیں ہے یعنی اپنا جلوہ دیکھنا چاہتا

ہے۔ اسی وجہ سے وہ ہمیں پیدا کرتا ہے کہ ہم ایک آئینہ کی طرح ہیں جس میں وہی جلوہ افروز ہے۔ غالب حسن ازل کی یکتائی کو یوں ظاہر کرتے ہیں

وہر جز جہوۃ یکتائی معشوق نہیں ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود ہیں
وحدت وجود پر غائب کا عقیدہ استہجاء ہے کہ وہ ظاہری چیزوں پر اعتبار کرنے کو بھی
کفر کہتے ہیں۔ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ کثرت میں وحدت جہوہ گر ہے۔ لیکن غالب
نے یہ کہا ہے کہ ایسا سمجھنا بھی کفر میں داخل ہے۔ کیوں کہ ایسی صورت میں ہم خیالی
صورتوں کو بھی اصلی سمجھنے لگتے ہیں۔ وحدت کی کثرت آرائی ہم کو وہم پرست بنا دیتی
ہے۔ ادویوں ہم غیر دانستہ طور پر وحدت سے ایک طرح کا انکار کرتے ہیں اور منکر و
کافر بن جاتے ہیں۔ اس خیال کو غالب پر لطف انداز میں یوں بیان کرتے ہیں

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم کرویا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے
اس کفر کی حالت کو ختم کرنا اسی وقت ممکن ہے کہ ہم رنگارنگی میں اسی پر نظر رکھیں کہ
یہ رنگارنگی ایک "بہار" ہی کا نتیجہ ہے رنگ برنگے پھولوں کو دیکھ کر ہماری نظر اگر
اس حقیقت تک پہنچ سکتی ہے کہ یہ رنگارنگی بہار ہی کا نتیجہ ہے۔ اور بہار ہی کی یہ
صورت گری ہے۔ یہ صورتیں اپنی کوئی حقیقت نہیں رکھتیں کیونکہ عارف یعنی
پہچاننے والا، خدا کی ذات کا عرلان رکھنے والا مختلف جہووں میں صرف بہار ہی کا جلوہ
دیکھتا ہے۔ گردش ہیما نہ خواہ صفات کی کتنی ہی صورتیں پیدا کرے، عارف ہمیشہ
مست مئے ذات رہے گا۔ وہ اسی کی ذات کا جہوہ ہر چیز میں دیکھے گا۔ غالب کہتے ہیں

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے
یعنی یہ حسب گردش ہیما نہ صفات عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہیے
السان کو اگر عرلان حاصل نہ ہو یعنی اگر وہ عارف نہ تو پھر ساز کے پردوں کو دیکھے گا
اور اس کی نگاہ اس بات تک رسائی حاصل نہیں کر سکے گی کہ ہر پردے کے پیچھے ساز
ہے۔ انسان اگر نغمہ راز کو نہیں جانتا ہے تو اس کو صرف پردہ کا حجاب نظر آئے گا۔
حالانکہ ہر پردہ ساز پیدا کرتا ہے۔ حجابات ساز، کے پردوں کی طرح نغمے برپا کر رہے
ہیں اور اپنی زبان سے فطرت کے پوشیدہ نغموں یعنی رازوں کو آشکار کر رہے ہیں۔
ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ سننے والے کان چاہئیں غالب کے الفاظ میں

محرم نہیں ہے تو ہی نوابائے راز کا یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا انسان جن چیزوں کو شہود سمجھتا ہے یعنی ظاہر باتیں، نظر آنے والی باتیں، لیکن حقیقت میں وہ بھی غیب میں ہیں۔ غالب یہ کہتے ہیں کہ جن باتوں کو ہم شہود یعنی نظر آنے والی سمجھے ہوئے ہیں وہ بھی غیب میں ہیں۔ کیوں کہ غیب الغیب میں ہیں۔ انسان کی مثال ایسی ہے کہ وہ خواب میں اپنے آپ کو جاگا ہوا سمجھ رہا ہے۔ حالانکہ اس کا جاگن حقیقت سے بہت دور ہے۔ وہ تو خواب میں دیکھ رہا ہے کہ وہ جاگ رہا ہے اسی کو غیب اصیت کہا گیا ہے۔ گر کوئی خواب میں یہ دیکھتا ہے کہ وہ جاگ رہا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ فی الحقیقت خواب ہی کی حالت میں ہے لیکن اپنے آپ کو وہ بیدار سمجھ رہا ہے اس کی یہ بیداری، خواب میں بیداری ہے۔ انسان کی اسی حالت کو غالب اس طرح ظاہر کرتے ہیں

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود

ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

وحدت الوجود کا یہ عقیدہ ہے کہ جو غالب کے مختلف اشعار میں نت نئے رنگ میں ابھرا ہے۔ ن کی وہ غز جس میں انھوں نے دنیا کو بانپچہ۔ اطفال کہا ہے، اسی عقیدہ کا نتیجہ ہے جس کی وجہ سے اعجاز مسیحی بھی ان کو اک بات "نظر آتا ہے ور" اور نگ سلیمان بھی "اک کھیل" دکھائی دیتا ہے۔ ابتدائی شعر میں تو معلوم نہیں ہوتا لیکن تیسرے شعر میں وحدت الوجود کا عقیدہ کھل کر سامنے آتا ہے کہتے ہیں

بانپچہ، اطفال سے انیا مرے آگے ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اک کھیل ہے ورنگ سلیمان مرے نزدیک اک بات ہے اعجاز مسیحی مرے آگے

جز نام نہیں صورت عالم کچھ منظر، جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

غالب کے نزدیک زمان اور مکاں کا جو تصور وحدت الوجود سے ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ

زمانہ گویا خدا ہے۔ اس سے زمانہ کبھی گزرتا نہیں ہے۔ ہم گزرتے ہیں اور یہ سمجھ لیتے

ہیں کہ زمانہ گزر رہا ہے۔ خدا کے زمان و مکاں کا ایک نیا تصور چھٹی صدی ہجری کے

عین انقضاۃ ہمدانی نے پیش کیا ہے۔ ممتاز حسین نے اس کا خاص طور پر ذکر کیا ہے

غالب اسی تصور زمان و مکاں سے متاثر تھے۔ انھوں نے اپنی کتاب "مہر نیم روز" میں

عین اقتضات ہمدانی کا ذکر کیا ہے۔ ہمدانی نے ایک رسالہ "غایت لامکان فی درایت امکان" کے نام سے تصنیف کیا ہے۔ [نقد حرف۔ ص ۱۴]

اس رسالے میں انھوں نے لکھا ہے کہ خدا کے وقت کا کوئی بھی لمحہ ایسا نہیں جو گزر گیا ہو یا آنے والا ہو بلکہ وہ لمحہ ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ سب کچھ مکان میں موجود ہے۔ کیوں کہ اس کے مکان میں نہ تو مختلف جہات ہیں اور نہ کوئی چیز قریب و دور ہے۔ اسی طرح اس کے مکان میں یہاں وہاں کا بھی کوئی تصور نہیں ہے۔ ممتاز حسین لکھتے ہیں

"اس طرح ہمدانی نے خدا کے علم مطلق کو محیط عموم اور خصوص دونوں کے علوم پر دکھایا ہے۔ اس ربانی زبان و مکاں کو تسلیم کرنے کے بعد ہستی از روئے زمان و مکاں غیر منقسم ہو جاتی ہے۔"

[نقد حرف۔ ص ۱۴]

ممتاز حسین آگے یہ لکھتے ہیں کہ غالب نے جو زماں و مکاں کا تصور پیش کیا ہے۔ وہ ہمدانی کے تصور کے مطابق ہے

غالب نے کم و بیش یہی باتیں "مہر نیروز" کے دیباچہ میں اور سید علی عمگین کے نام اپنے فارسی خطوط میں، ہستی خالق کی وحدت اور اس کے زباں و مکاں کے بارے میں لکھی ہیں۔ وہ مسکین کو لکھتے ہیں

"دی و امروز و فردا در ہستی مطلق شام از ازل تا ابد ہماں یک آن واحد است، و از تحت اثری تا اوج عرش بہ آن مکان واحد است۔"

[نقد حرف۔ ص ۱۴]

اس فارسی عبارت کا مطلب ہے گزرا ہوا کل، آج اور آنے والا کل سب ہستی مطلق میں شامل ہیں۔ ازل سے ابد تک تمام ایک آن واحد ہے اسی طرح "تحت اثری سے عرش کی بلندی تک" ہر چیز ایک ہی مکان میں موجود ہے۔ غالب کا یہ زمانی اور مکانی تصور بھی وحدت لوجود کی دین ہے۔ غالب کے ان صوفیانہ تصورات میں ایک حرکت اور نمونہ زری ہے۔ اس لیے غالب کا تصوف ایک حرکی قوت رکھتا ہے۔ ممتاز حسین، غالب کے اس تصوف کے بارے میں لکھتے ہیں:

اسد دار سنگان باد صف سامان بے تعلق ہیں صنوبر گسٹن میں بدل آزادہ آتا ہے
 "بے تعلقی، بشرطیکہ وہ باد صف سامان ہو، نہ کہ آزر وئے مفلسی
 غائب کے یہاں آزادی یا آزر وئی کا دوسرا نام ہے۔ چنانچہ وہ اسی
 بے تعلقی کے رستے سے ایک صوفی تھے۔ لیکن ان کا تصوف برگساں
 کے بیان کردہ مسنی سزم کی طرح "حرکی" اور تحصیل حیات کی
 قدروں کو فروغ دینے والا۔۔۔ ان کا یہ تصوف کشادگی دل و دماغ
 کی قدروں کا حامل تھا۔" [نقد حرف۔ ۲۴]

غائب کے نظریہ تصوف میں جو انفرادیت ہے اس کو مزید نمایاں کرتے ہوئے ممتاز
 حسین لکھتے ہیں

ان کا یہ تصوف لذت کشی، حیات میں مانع نہیں آتا۔ ان کا یہ
 تصوف نہ تو آئین برہمن کا تھا اور نہ اہل صومعہ کا۔ یہ تصوف ان میں
 پیروی حیات سے پیدا ہوا تھا۔ یہ ان کے وجدان کا عطیہ تھا کہ زندگی
 وجود خداوندی ہے، مقصود بالذات ہے توجہ ذات کی شے ہے لیکن
 اس شرط کے ساتھ کہ انسان "فرورفتہ لذت" نہ ہو جائے ورنہ اس
 کا اپنے اوپر غالب انانہ ممکن ہو جائے گا اور اس اپنے ادنیٰ کو ارفع میں
 اپنے تابع کو سونے میں تبدیل نہیں کر سکتا۔ یہ دیکھتے کہ اس
 تصوف میں جو ایک تعمیم ترک ہے اس کی صورت غائب کے ہاں کیا
 ہے۔ وہ کہتے ہیں

کم خود گیر بیش شو غائب قطره از ترک خویشتن گہر است "
 (عرفان غائب ص ۱۲)

فارسی شعر کا مطلب ہے غائب اپنے کو کم نہیں بلکہ زیادہ کر، بہتر کر
 کیوں کہ "قطرہ اپنی ذات کو ترک کرنے سے موتی بنتا ہے۔"

غائب کے تصوف میں جو انفرادی انداز ملتا ہے۔ اس کی وضاحت عالم خوند میری نے
 بھی کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انسانی موقف کو غائب نے بڑی لہمان داری کے ساتھ

پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

نسائی موقف سے یہ لہان دارانہ نگاہ غالب کے فن کا ایک ناور وصف ہے۔ نیپٹے نے اپنی کتاب "لمیے کی تخلیق" میں لکھا ہے
فن کا کمال یہ ہے کہ وہ زیست (Existence) کا اقرار کرے۔
اس کو بار حمت تصور کرے اور زیست کو مقدس بنائے۔
عالم خوند میری کہتے ہیں کہ زیست کو رحمت سمجھنا یا اس کو مقدس سمجھنے کا رجحان صرف
دو کے پاس متا ہے ایک تو محی الدین ابن عربی کے پاس اور پھر غالب کے پاس۔ وہ
اس تعلق سے لکھتے ہیں۔

"جہاں تک میرا خیال ہے مسلمان اہل فکر میں صرف دو شاعر
مفکروں نے اسی روایت کی واضح الفاظ میں تردید کی ہے۔ ایک محی
الدین ابن عربی اور دوسرے غالب۔ ابن عربی نے قصوص الحکم
میں صاف الفاظ میں لکھا ہے۔ "کل موجود مرحوم" (یعنی وجود رحمت
سے) ہو سکتا ہے کہ غالب نے یہ خیال ابن عربی سے لیا ہو۔۔۔۔۔
غالب اور ابن عربی دونوں متفق ہیں کیوں کہ وہ یعنی وجود ایک
عظیہ الہی ہے۔ میرے خیال میں کلام غالب کا فکری سرچشمہ ان کا ہی
تصور ہے کہ انفرادی زیست عین رحمت ہے۔ اسی خیال کا شعری پیکر
میں اس نے یوں اظہار کیا

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا "
غالب نے اس طرح عظیم صوفیانہ خیالات سے رشتہ استوار رکھتے ہوئے بھی انفرادیت
کو قائم رکھا ہے۔ یہی ان کی عظمت کی دلیل ہے۔



حالی کی تنقید، حالی پر تنقید

حالی اردو ادب میں کئی حیثیتوں سے ممتاز، منفرد اور بہت بلند مقام رکھتے ہیں۔ شاعر کی حیثیت سے جہاں انھیں جدید شاعری کو فروغ دینے میں پیشوا اور امام کی حیثیت حاصل ہے وہیں جدید نثر کی ترویج و اشاعت میں ان کی خدمات کو بھلایا نہیں جاسکتا۔ خود ان کی شاعرانہ حیثیت کئی جہتیں رکھتی ہے۔ غزل کو فرسودہ اور پائمال روش سے نکال کر انھوں نے اس کو نیا رنگ و آہنگ بخشا۔ نظم کو اردو شاعری میں ایسا اور اتنا فروغ دیا کہ جدید نظم گوئی کی تاریخ ان کے نام سے شروع ہوتی ہے۔ طویل نظم کو اردو میں اپنے مسدس کے ذریعہ ایسی بنیاد فراہم کر دی کہ آج اردو طویل نظم کی شاندار عمرت اسی پر استوار ہوئی ہے۔ مقصدیت کے باوجود شعریت کو برقرار رکھنا ان کا ایسا کارنامہ ہے جس کی وجہ سے یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ اگر حالی نہ ہوتے تو اقبال بھی نہ ہوتے۔ "اردو نثر نگاری کو بھی، لامل کرنے میں ان کا بہت بڑا حصہ ہے۔ جدید انشپردازی میں انھوں نے وہ انداز اور ایسی روش اختیار کی جس پر چل کر ہماری انشپردازی شاہراہ میں تبدیل ہوئی۔ اردو سوانح نگاری کو انھوں نے جدید انداز عطا کیا۔ انھوں نے اپنے موضوع کی شخصیت کی مکمل تصویر پیش کرنے میں روشنی کے ساتھ تاریکی سے بھی کام لیا۔ یعنی انھوں نے شخصیت کی حقیقی اور سچی تصویر پیش کی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی سوانح عمری "یادگار غالب" ایک روشنی کے پینار کی طرح ہے جس کی روشنی میں اردو کی سوانح نگاری اپنا راستہ طے کر رہی ہے۔ غالب کی شخصیت کو پیش کرتے ہوئے ان کے غیر معمولی کارناموں کو پیش بھی کیا اور ان کی شخصیت کی بلندی اور عظمت کو پوری طرح نمایاں کیا۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے غالب کی شخصی کوتاہیوں اور کمزوریوں کو بھی اس قدر خوبصورتی اور نزاکت کے ساتھ پیش کیا کہ اسی تاریکی کی وجہ سے ان کی شخصیت دل آویز اور روشن بن گئی۔ ان کی شراب خوری، جوئے بازی اور اس کی پاداش میں جیل، قرض

داری، ذومنی سے معاشرے تک، غالب کی وہ کون سی کمزوری ہے جو یادگار غالب میں نہیں ملتی۔ لیکن اس کے باوجود ان کی شخصیت کے وقار و وزن میں رتی بھر بھی کمی نہیں آتی ہے۔ اصل میں شخص اور شخصیت میں جو فرق ہوتا ہے وہ حالی کے پیش نظر ہے۔ زندگی میں شخص کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ جو کچھ بھی ہوتی وہ شخصیت ہوتی ہے بظاہر موشگافی معلوم ہوتی ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ اچھا اور بڑا سوانح نگار شخص کے تمام حالات کو پیش کرتے ہوئے شخصیت کی بھرپور انداز میں عکاسی کرتا ہے حالی نے غالب کی شخصیت کو جس حسن کاری اور سلیقے سے پیش کیا ہے اس کا جواب اردو کی پوری سوانح نگاری میں آج تک نہیں ملتا۔

”حیات جاوید“ میں حالی نے صرف سرسید کی شخصیت اور حالات ہی کو پیش نہیں کیا بلکہ اس پورے عہد اور دور کو پس منظر کے طور پر پیش کیا ہے کہ جہاں وہ پورا عہد سانس لیتا نظر آتا ہے وہیں سرسید کی شخصی، تمدنی اور بھی پوری طرح نمایاں ہوتی ہے۔ ”حیات سعدی“ بھی حالی کی نثر نگاری کا ایک اہم نمونہ ہے۔ انھوں نے بقول کسی کے شہد کی مکھی کی طرح رمزہ رمزہ کر کے مواد جمع کیا ہے۔ اور سعدی کی ایسی عمدہ سوانح عمری مرتب کی ہے جس کا جواب یہ کہا جاتا ہے کہ پورے فارسی ادب میں نہیں ملتا۔ حالی کے نثری کارناموں میں ایک مختصر سا ناول ”مجالس النساء“ بھی ہے لیکن اس کی صرف اتنی اہمیت ہے کہ یہ حالی کے قلم کی ذاتیہ ہے۔ ان تمام کارناموں کے علاوہ اردو تنقید میں ان کے اتنے بلند پایہ کارنامے ہیں کہ آج تک اردو تنقید ان کی رہین منت ہے۔

حالی کو اگر اردو تنقید کا آدم کہا جائے تو یہ بات قطعی طور پر بجا و درست ہوگی۔ ایسا نہیں ہے کہ حالی سے پہلے اردو میں تنقید کا نام و نشان نہیں تھا۔ نام تھا لیکن برائے نام، نشان تھا لیکن جس کی نشان دہی مشکل تھی۔ حالی سے پہلے اردو میں تنقید پر کوئی مستقل اور مربوط کتاب نہیں ملتی۔ البتہ تنقید کے تحقق سے بکھرے ہوئے اور منتشر خیالات ضرور ملتے ہیں۔ اگر ہم حالی کو اردو تنقید کا ارسطو کہیں تو یہ کچھ غلط نہ ہوگا۔ جس طرح مغربی دنیا میں تنقید پر مفصل اور مربوط اظہار خیال سب سے پہلے ارسطو نے اپنی کتاب ”بوطیقا“ میں کیا ہے۔ بالکل اسی طرح ”مقدمہ شعر

شاعری "اردو ادب کی بو طبقا ہے۔" مقدمہ شعرو شاعری "میں اردو شاعری کے اصول و ضوابط بیان کیے گئے ہیں۔ یوں مقدمہ نظری تنقید کی پہلی بسوط کتاب ہے۔ لیکن حالی نے عملی تنقید کے بھی بہترین نمونے "یادگار غالب" اور "حیات سعدی" کی صورت میں پیش کیے ہیں۔ حالی کے تنقیدی نظریات ان کے مقالات اور مضامین ہی میں نہیں "حیات جاوید" میں بھی ملتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے بجا طور پر کہا ہے:

حالی کا تنقیدی شاہکار مقدمہ شعرو شاعری ہے۔ مگر ان کے تنقیدی تصورات حیات سعدی، یادگار غالب اور حیات جاوید میں بھی ہیں۔ ان کے علاوہ بکھرے ہوئے خیالات ان کے بعض مقالات میں بھی مل جاتے ہیں۔ (سرسید احمد خاں اور ان کے نامور رفقاء۔ ص ۲۳۱)

حالی کے تنقیدی نظریات کو مجموعی طور پر دیکھنا چاہیے جو انہوں نے اپنی مختلف تنقیدی کتابوں میں پیش کیے ہیں۔ تب ہم حالی کے نظریات کے تعلق سے صحیح نتائج پر پہنچ سکتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو حالی کے نظریات کے تعلق سے غلط نتائج اخذ کیے جائیں گے۔ ایسا نہ کرنے کی وجہ سے ہمارے کئی بڑے اور اہم نقاد حالی کے تعلق سے ایسی باتیں کہتے ہیں جو صحیح نہیں ہیں۔ ایک عام خیال یہ ہے کہ حالی نے اردو غزل کی مخالفت کی ہے۔ جیسے مولوی عبدالرحمن نے "مراۃ الشعراء" میں مسعود حسن رضوی ادیب نے "ہماری شاعری" میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے اپنی کتاب "اردو غزل" میں اور کئی دوسرے ناقدین نے کہیں واضح طور پر کہیں ڈھکے چھپے انداز میں یہ بات کہی ہے کہ حالی نے غزل کی جو مخالفت کی ہے وہ صحیح نہیں ہے۔ اس سلسلے میں جو سینکڑوں تنقیدی مضامین لکھے گئے ہیں وہ الگ ہیں۔ حالی کو غزل کا مخالف قرار دینے والے یہ بات بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جو غالب کا معترف ہو وہ غزل کا منکر ہو ہی نہیں سکتا۔ ہم آئندہ صفحات پر اس موضوع پر تفصیلی بحث کریں گے۔ "مقدمہ شعرو شاعری" کی اردو میں جو غیر معمولی اہمیت ہے اس کو واضح کرنے کے لیے یہ دیکھنا ہوگا کہ مقدمے سے پہلے اردو تنقید کی کیا حالت و کیفیت تھی اور مقدمہ کے ذریعہ حالی نے اردو تنقید کی کس طرح کا یا پلٹ کی۔

تنقید کے اولین نمونے اسانڈہ کی اصلاحوں میں ملتے ہیں۔ اس زمانے میں ہر

شخص جو شعر کہتا تھا کسی نے کسی استاد سخن سے اصلاح لیتا تھا۔ وہ شاعر جس کا کوئی استاد نہیں ہوتا تھا وہ اچھی نظروں سے نہیں دیکھا جاتا تھا۔ غالب جیسے عظیم شاعر کو بھی ایک فرضی استاد بنانا پڑا تاکہ لوگ اسے "بے استاد" نہ کہہ سکیں۔ خود غالب کے بھی بیسیوں شاگرد تھے۔ ان کے خطوط سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کس طرح اپنے شاگردوں کو اصلاح دیا کرتے تھے۔ مناسب الفاظ کے ساتھ ساتھ بعض وقت پورا مصرع بدل دیا کرتے تھے۔ محاورے اور روزمرہ کا خاص طور سے خیال رکھا جاتا تھا زبان و بیان کے نکتے سمجھائے جاتے تھے۔ مختلف انداز سے شعر کو پرکھا جاتا تھا اور اس میں گردن کی جھنجھٹ سے لے کر واہ واہ اور سبحان اللہ تک شعر کی تعریف جس انداز میں کی جاتی تھی اس سے شعر کی قدر و قیمت متعین ہوتی تھی۔ فارسی کے مشہور شاعر صائب کا کہنا تھا کہ دو باتیں شعر کی قدر و قیمت کو کم کر دیتی ہیں۔ ایک تو "سکوت سخن شناس" اور دوسرے "تحسین ناشناس"۔ یعنی شعر کو پرکھنے والے اگر شعر کو جاننے اور پرکھنے کی صلاحیت نہیں رکھتے وہ اگر شعر کی تعریف کرنے لگیں تو اس سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ شعر عامیانا ہے۔ اسی طرح جن جن اساتذہ میں معاصرانہ چشمک رہتی تھی وہ بھی شعر پڑھتے وقت شعر کی خامی کی طرف بہت شائستہ انداز میں اشارہ کر دیتے تھے۔ انہیں اور دبیر میں شاعرانہ چشمک رہا کرتی تھی۔ انہیں کے تعلق سے ایک واقعہ مشہور ہے کہ انہیں اپنا مرثیہ سناتے ہوئے جب اس مصرعے تک پہنچے:

کان نبی کے گوہر یکتا حسین ہیں

تو اسی وقت دبیر نے کہا "واہ انہیں صاحب کیا کہنے" کانے نبی"۔ نعوذ باللہ "کان" کے معنی معدن یا ذخیرے کے ہیں لیکن پڑھنے میں چونکہ ذم کا پہلو نکل رہا تھا اس لیے دبیر نے فوراً گرفت کی۔ انہیں نے یہ غلط بدل کر دوسرا لفظ رکھا اور کہا:

گنج نبی کے گوہر یکتا حسین ہیں

لیکن پڑھنے میں پھر برے معنی پیدا ہو رہے تھے یعنی "گنج نبی" انہیں نے پھر لفظ بدلا اور کہا

بحر نبی کے گوہر یکتا حسین ہیں

دبیر نے پھر چوٹ کی اور کہا۔ واہ واہ کیا بات کہی۔ "بحرے نبی" پڑھنے میں پھر برے

معنی پیدا ہو رہے تھے۔ لیکن انیس کے پاس الفاظ کا بے حد بے حساب ذخیرہ رہتا تھا اور الفاظ ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے۔ انیس نے اب کی بار کہا

کنز نبی کے گوہر یمتا حسین ہیں

کنز کے معنی بھی گنج یا ذخیرے کے ہیں۔ اور یوں مصرع میں جو ذم کا پہلو نکل رہا تھا وہ بالکل طور پر دور ہو گیا۔ اس طرح شعر پڑھتے وقت بھی تنقید ہوا کرتی تھی۔

تنقید کتابی صورت میں اردو شعرا کے تذکروں میں ملتی ہے۔ تذکرہ اس زمانے کی ایک مرکب صنف ادب ہے۔ اس میں بیک وقت شعرا کے سوانحی حالات بھی ملتے ہیں۔ تاریخ ادب کے نقوش بھی ملتے ہیں اور تنقید بھی ملتی ہے۔ ہمارے بہت بڑے شاعروں نے تذکرے لکھے ہیں۔ میر تقی میر کا تذکرہ "نکات الشعرا" اردو کے اولین تذکروں میں سے ہے۔ بعض یہ کہتے ہیں کہ یہ اردو کا پہلا تذکرہ ہے۔ میر حسن نے بھی "شعرائے اردو" کے نام سے تذکرہ لکھا تھا۔ قائم چاند پوری کا تذکرہ "محزن نکات" ہے۔ مصطفیٰ نے "ریاض الفصحا" اور "تذکرہ ہندی گویاں" کے نام سے تذکرے لکھے تھے۔ مصطفیٰ خاں شیفتہ کا تذکرہ "گلشن بے خاز" ہے۔ تذکرہ نگاروں میں بھی نوک جھونک ہوا کرتی تھی۔ شیفتہ نے اپنے تذکرے میں نظیر اکبر آبادی کی شاعری کو تسلیم نہیں کیا تھا۔ اور انھیں سوجیانہ یعنی بازاری شاعر کہا تھا۔ گلستان بے خزاں کے نام سے تذکرہ لکھا اور نظیر کی شاعری کی بڑھ چڑھ کر تعریف کی اور یہ کہا شیفتہ جس شاعر کی بہت زیادہ تعریف کرتے ہیں یعنی غالب وہ نظیر اکبر آبادی کے شاگرد ہیں۔ گو یہ بات صحیح نہیں تھی لیکن نظیر کی اہمیت اور بڑائی ظاہر کرنے کے لیے قطب الدین باطن نے یہ بات کہی تھی۔ ان تذکروں کے علاوہ اور پچاسوں تذکرے ملتے ہیں جیسے مرزا علی نطف کا "گلشن ہند" گردیزی کا تذکرہ ریختہ گویاں "قدرت اللہ" قاسم کا "مجموعہ نغمہ" چیمپی نرائن شفیق کا "چمنستان شعرا" قادر بخش صابر کا "گلستان سخن" کریم الدین کا "طبقات الشعرا" یوں اور بہت سے تذکرے ملتے ہیں ان تذکروں کی تنقید عام طور پر لفظی ہوتی ہے۔ وہ شعر کی بندش، تراکیب کی خوب صورتی، محاورے کی صفائی، زبان و بیان کی روانی کو خاص طور پر دیکھتے ہیں۔ ان تذکروں میں تنقیدی مواد تو ملتا ہے لیکن تنقیدی اصول یا نظریات نہیں ملتے۔ عربی میں تنقیدی نظریات اور

اصولوں کی کافی بخشیں ملتی ہیں لیکن اردو تذکرہ نگاروں نے ان سے استفادہ نہیں کیا تھا۔ اس کے باوجود ان میں جو تنقیدی مواد ملتا ہے اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کسی خاص اصول یا نظریہ کے تحت نہیں بلکہ اپنے طور پر وہ شاعروں کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ مولوی عبدالحق نے میر کی تنقید کے بارے میں لکھا ہے:

”میر صاحب پہلے تذکرہ نویس ہیں جنہوں نے صحیح تنقید سے کام لیا ہے اور جہاں کوئی سقم نظر آیا ہے رور عایت اس کا اظہار کر دیا ہے۔ اور شاعر کے متعلق ان کے جو رائے ہیں اس کے ظاہر کرنے میں انہوں نے مطلق تامل نہیں کیا۔ یہ بات ہمارے تذکرہ نویسوں میں عام طور سے مفقود ہے۔ وہ اپنے گروہ کے شاعروں کی جا بجا تعریف کرتے ہیں اور حریف گروہ کی تعریف اول تو کرتے نہیں اور جو کرتے بھی ہیں تو دبی زبان سے اور اس میں کوئی چوٹ ضرور کرتے ہیں۔ میر صاحب کی شان اس سے بہت ارفع تھی اور وہ کسی جتھے سے تعلق نہیں رکھتے۔“ (بحوالہ اردو تنقید کا ارتقا۔ ص ۹۶)

بہر حال حالی سے پہلے اردو تنقید میں اصولی بخشیں نہیں ملتیں جیسے شاعری کا کیا فائدہ ہے۔ سوسائٹی کو اس کی ضرورت ہے یا نہیں؟ عملی زندگی میں شاعری سے کیا کام لیا جاسکتا ہے۔ سماجی زندگی سے شاعری اور شاعری کا سماجی زندگی سے کیا تعلق ہے۔ شاعری کے لیے کون سی شرطیں ضروری ہیں۔ اردو کی مختلف اصناف جیسے غزل، قصیدہ مرثیہ اور شنوی کو کیسا ہونا چاہیے۔ تنقید کے یہ سارے مباحث حالی سے پہلے کسی کے ہاں بھی نہیں ملتے اسی وجہ سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ حالی اردو تنقید کے باوا آدم ہیں۔ ”مقدمہ شعر و شاعری“ میں حالی پہلے اس بات سے بحث کرتے ہیں کہ ملکہ مفید ہے یا نہیں۔ اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ سوسائٹی کے لیے فائدہ بخش ہے۔ اس بات کو وہ اپنی دلیل کے ساتھ یوں بیان کرتے ہیں:

”شاعری کوئی اکتسابی چیز نہیں ہے بلکہ بعض طبیعتوں میں اس کی استعداد خدا داد ہوتی ہے پس جو شخص اس عطیہ الہی کو مستفصلے

فطرت کے موافق کام میں لانے کا ممکن نہیں کہ اس سے سوسائٹی کو
کچھ نفع نہیں پہنچے۔

پھر وہ شعر کی تاثیر سے بحث کرتے ہوئے یہ بتاتے ہیں کہ شاعری سے بڑے بڑے کام
لیے جاسکتے ہیں۔ جیسے قدیم یونان میں استھنز والوں کو بار بار شکست ہونے لگی تو سولن
نے ایسے درد انگیز اور ولولہ خیز اشعار پڑھے کہ استھنز والوں کی غیرت جاگ گئی اور
انھوں نے اپنے دشمن کو شکست دی۔ ترکوں کو یونان نے فتح کر لیا تھا۔ لارڈ ہائرن نے
اپنی نظم میں فرانس، انگلستان اور روس کو غیرت دلائی کہ یونان کے علم و فن میں ان
پر بڑے احسانات ہیں۔ اس لیے یونان کو ترکوں کی غلامی سے نجات دلائی چاہیے۔
یورپ والوں نے متحدہ طور پر ترکی پر حملہ کیا اور یونان کو آزادی دلائی۔ اس طرح
ایشیا میں بھی شاعری سے بڑے اہم اور مفید کام لیے گئے ہیں۔ جیسا کہ عرب کا شاعر
میسون بن قیس نابینا ہونے کے بعد اسے اعشی کہتے تھے۔ اس کے تعلق سے یہ بات
مشہور ہے کہ جس کی وہ مدح کرتا ہو عزیز و نیک نام ہوتا اور جس کی جھوکر تا وہ ذلیل و
خوار ہوتا۔ ایک خاتون کی لڑکیوں کی شادی نہیں ہو رہی تھی اس نے اعشی سے کہا وہ
اگر متوجہ ہو تو ہمارا مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ اعشی نے ان لڑکیوں کے ہارے میں
قصیدہ لکھا عرب کے بڑے بڑے لوگوں نے لڑکیوں سے شادیاں کر لیں۔ ایران کا بھی
ایک واقعہ حالی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح بادشاہ وقت نے اپنے پائے تخت بخارا
کو چھوڑ کر ہرات میں قیام کرنا شروع کیا۔ اس کے ساتھ کے سردار اور امرا وہاں کے
قیام سے بیزار ہو گئے۔ انھوں نے ایران کا مشہور شاعر رودکی جو بادشاہ کے ساتھ تھا،
درخواست کی بادشاہ کو کسی طرح واپس چلنے پر آمادہ کرے۔ رودکی نے ایک قصیدہ
پڑھا جس سے بادشاہ متاثر ہوا کہ فوراً ہرات سے بخارا روانہ ہو گیا۔ اس طرح حالی نے
مختلف واقعات بیان کر کے شاعری میں جو تاثیر ہوتی ہے اس کو نمایاں کیا ہے۔ اس
سلسلے میں انھوں نے یہ بھی کہا کہ عہد جاہلیت میں یا اس زمانے میں جب تہذیب
زیادہ ترقی یافتہ نہیں ہوتی شاعری ترقی کرتی ہے۔

حان مقدمے میں یہ بتاتے ہیں کہ جس قسم کی سوسائٹی ہوتی ہے شاعری بھی
اسی قسم کی ہوتی ہے۔ شاعری سوسائٹی کے تابع ہوتی ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ شخصی

حکومتیں شاعری اور شاعر کے لیے نقصان دہ ہوتی ہیں کیوں کہ شاعر اگر بادشاہ کی خوشنودی کے لیے شعر کہتا ہے تو انعام و اکرام پاتا ہے اور یوں شاعر سچے جوش اور ولولے کے ساتھ شاعری نہیں کر سکتا۔ اسے اکثر بادشاہ کو خوش کرنے کے لیے اس کی تعریف کرنی پڑتی ہے جس کا وہ مستحق نہیں ہوتا۔ اور اگر وہ بادشاہ کا خیال نہ کرے تو اسے سزا بھگتنا پڑتی ہے یوں سوسائٹی کا اثر شاعری پر پڑتا اور شاعری سے سوسائٹی متاثر ہوتی ہے۔ بری شاعری سے سوسائٹی کا مذاق بگڑتا ہے اور سوسائٹی جھوٹ، مبالغے وغیرہ کی اتنی اور ایسی عادی ہو جاتی ہے کہ سچی اور صداقت پر مبنی باتیں اسے سننا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ اور قومی اخلاق بگڑ کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے شاعری کی اصلاح ضروری ہے اور سوسائٹی کا مذاق سدھارنے کے لیے شاعری کے عمدہ نمونے زیادہ سے زیادہ پیش کیے جائیں۔

شاعری کا اس طرح عمومی جائزہ لینے کے بعد حالی اردو شاعری کی فی زمانہ جو حالت ہے اس کو یوں بیان کرتے ہیں۔

”ہمارے ملک میں فی زمانہ شاعری کے لیے ایک شرط یعنی موزوں طبع ہونا درکار ہے۔ جو شخص چند سیدھی سادی متعارف بحروں میں کلام موزوں کر سکتا ہے۔ گویا اس کے شاعر بننے کے لیے کوئی حالت منظرہ باقی نہیں رہتی معمولی مضامین، معمولی تیشہوں اور استعاروں کا کسی قدر ذخیرہ اس کے لیے موجود ہی ہے، جس کو لوگ متعدد صدیوں سے دہراتے چلے آتے ہیں۔ اور اتفاق سے وہ موزوں طبع بھی ہے، اب اس کے لیے اور کیا چاہیے مگر فی الحقیقت شعر کا پایہ اس سے بہ مراتب بلند تر ہے۔“

حالی نے ایک صدی پہلے اردو شاعری کے بارے میں جو بات لکھی تھی وہ آج بھی پوری طرح صادق آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج شاعروں کی اتنی بہتات ہے کہ بیان نہیں کی جاسکتی۔ اسی صورت حال کی اصلاح کے لیے حالی نے مقدمہ شعر و شاعری لکھا۔

حالی نے اس زمانے میں جب شاعری کے لیے وزن کو لازمی اور ضروری سمجھا جاتا تھا۔ شعر کے لیے وزن کو ضروری قرار نہیں دیا ہے۔ وزن کے ساتھ قافیے کو بھی وہ شعر کے

یہ ضروری نہیں سمجھتے تھے۔ کسی عالم نے شعر کی جو تعریف کی ہے۔ اس سے مستفق ہیں جس میں کہتا ہے:

”جو خیال غیر معمولی اور نرالے طور پر لفظوں کے ذریعہ سے اس طرح ادا کیا جائے کہ سامع کا دل اس کو سن کر خوش یا متاثر ہو وہ شعر ہے، خواہ نظم میں ہو اور خواہ نثر میں۔“

اس کے بعد حالی نے یہ بحث کی ہے کہ شعر کے لیے کون سی شرطیں ضروری ہیں۔ شاعری کے لیے وہ تین باتوں کو ضروری قرار دیتے ہیں۔

۱۔ تخیل

۲۔ مطالعہ کائنات

۳۔ تفحص الفاظ

تخیل نہ صرف شاعری کے لیے لازمی شرط ہے بلکہ شاعری کی اچھائی برائی کا انحصار تخیل پر ہوتا ہے۔ تخیل جس قدر اعلیٰ ہو گا شاعری بھی اسی قدر اعلیٰ درجے کی ہوگی۔ حالی یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ کوشش سے حاصل نہیں ہو سکتا بلکہ فطری ہوتا ہے۔ تخیل کے زور سے ماضی اور مستقبل کو حال میں کھینچ کر لایا جاسکتا ہے۔ ہر واقعہ اور صورت حال کو اس طرح سے بیان کیا جاسکتا ہے جیسے وہ آنکھوں سے دیکھا حال ہو۔ تخیل کے زور سے انسان ہر بات اور ہر چیز کو اپنی گرفت میں لاسکتا ہے۔ پھر وہ بتاتے ہیں کہ تخیل کیا ہے؟ اس کا جواب یہ دیتے ہیں کہ یہ ایک اختراعی قوت ہے جو معلومہ اشیاء ہوتی ہیں ان کو اس طرح ترکیب دیتا ہے کہ ایک بالکل نئی بات یا چیز پیدا ہوتی ہے۔ جیسا کہ غالب کہتے ہیں

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

یہ باتیں سب ہی کے علم میں ہیں کہ جمشید کا پیالہ اٹھول تھا۔ کیوں کہ شراب اس میں بھرنے سے ساری دنیا اس میں نظر آتی تھی۔ اس کا جیسا پیالہ ساری دنیا میں نہیں تھا۔ نہ بنایا جاسکتا تھا۔ اس لیے اگر وہ ٹوٹ جائے تو پھر اس کا جیسا پیالہ اور نہیں لایا جاسکتا یہ بھی سب کو معلوم ہے کہ مٹی کا پیالہ بہت معمولی ہوتا ہے اور مٹی کے ایک جیسے

سینکڑوں پیالے خریدے جاسکتے ہیں۔ شاعر کا تخیل ان معلومات کو بالکل نئی صورت دیتا ہے۔ اور ثابت کرتا ہے کہ جامِ جم سے جامِ سفال اچھا ہے کیوں کہ ایک رند کو شراب پینے کے لیے جامِ سفال ہی اچھا ہوتا ہے کیوں کہ وہ اپنی رندی اور سرمستی میں خواہ کتنے جام توڑ ڈالے پھر سے نیا جام آسکتا ہے۔ اس لیے جامِ جم سے جامِ سفال بہتر ہے۔

قوتِ متخیلہ معلومہ اشیاء پر کام کر کے ایک نئی بات پیدا کرتی ہے یا ایک نئی چیز ایجاد کرتی ہے۔ تخیل کے لیے جتنا زیادہ مواد فراہم کیا جائے گا تخیل اتنی ہی نئی باتیں پیدا کر سکے گا۔ اس لیے شاعری کو فروغ دینے کے لیے کائنات کا مطالعہ گہری نظر سے کرنا چاہیے۔ تاکہ نئی نئی تشبیہیں، استعارے، علامتیں حاصل ہو سکیں۔ شاعر کی نظر جس قدر کائنات کا مطالعہ زیادہ کرے گی اس قدر نئے نئے مضامین اس کے ہاتھ آئیں گے اور وہ انھیں مختلف انداز سے باندھ سکے گا۔

تخیل اور مطالعہ کائنات کے ساتھ تیسری اہم شرط شاعری کے لیے مناسب الفاظ کی تلاش اور جستجو ہے۔ کیوں کہ شاعری میں دو چیزیں ہوتی ہیں ایک خیال دوسرے الفاظ۔ خیال کے ساتھ الفاظ کا تفحص بھی لازمی اور ضروری ہے۔ کیوں کہ ایک بات کو ادا کرنے کے لیے اور صحیح طور پر ادا کرنے کے لیے صرف ایک ہی لفظ ہوتا ہے۔ اس کے سوا کوئی دوسرا لفظ خیال کو جوں کا توں ادا کرنے سے قاصر ہوتا ہے خیال کی مناسبت سے اگر لفظ نہ لایا جائے تو خیال مکمل طور پر ادا نہیں ہو سکتا۔ معمولی درجے کا شاعر وزن اور قافیہ کی مجبوری سے ایسے لفظ پر قناعت کر لیتا ہے جو خیال کو پوری طرح ادا نہیں کرتا۔ لیکن اعلیٰ درجے کا شاعر مسلسل اور لگاتار جستجو کر کے اس لفظ ہی کو استعمال کرتا ہے جو اس کے خیال کو پوری طرح ادا کر سکے۔ اس لیے شاعر بڑے صبر و تحمل کے ساتھ الفاظ کو تلاش کرتا ہے انھیں جانچتا اور توڑتا ہے اور وہی استعمال کرتا ہے جو لفظ پوری طرح ادا کرنے سے معنی کر سکے۔

حالی اس سلسلے میں آمد اور آورد کی بحث کو چھیڑتے ہیں وہ ان لوگوں کے ہم نوا نہیں ہیں جو آمد ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو شعر شاعر کی زبان یا قلم سے فوراً اور بے ساختہ نکل جائے وہی اچھا ہوتا ہے۔ اور اس شعر کو بے مزہ سمجھتے ہیں

جو بہت دیر میں غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ پہلی صورت کو آمد (یعنی آنا) کہا جاتا ہے دوسری صورت کو آورد (لانا) کہتے ہیں۔ حالی کے نزدیک بعض وقت تو ایسا ہوتا ہے لیکن ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا۔ خیال تو فوراً ترتیب پاسکتا ہے لیکن اس کے لیے الفاظ مناسب کا لباس تیار کرنے میں دیر لگے گی۔ وہ اپنی بات کے ثبوت میں مغرب کے مشہور و معروف شاعر و راجل کا حوالہ دیتے ہیں۔ ملن کا خیال پیش کرتے ہیں۔ اور ابن رشیق کی کتاب عمدہ کا اقتباس دیتے ہیں۔ جس میں وہ کہتا ہے۔

جب شعر انجام ہو جائے تو اس پر بار بار نظر ڈالنی چاہیے اور جہاں تک ہو سکے اس میں خوب تہقیق و تہذیب کرنی چاہیے۔

حالی الفاظ اور معنی کی بحث میں گو مجموعی طور پر اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ "انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہے نہ کہ معنی پر" لیکن وہ اس خیال سے مستفق نہیں کہ الفاظ ہی کو سب کچھ سمجھ لیا جائے معنی کو بالکل اہمیت نہ دی جائے۔ ابن رشیق الفاظ کو پیالہ اور معنی کو پانی سے تشبیہ دیتا ہے۔ اس کے نزدیک پیالے کی وجہ سے پانی کی قدر بڑھ جاتی ہے۔ حالی اس کے جواب میں کہتے ہیں کہ اگر پانی گد لایا کھارا ہو تو کتنا ہی اچھا اور قیمتی پیالہ ہو پانی کی قدر صرف پیالہ کی وجہ سے نہیں بڑھ سکتی۔ اس لیے ان کے نزدیک الفاظ کی اہمیت ہے لیکن معنی سے قطع نظر کرنا ٹھیک نہیں ہو سکتا معنی کے سلسلے میں وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ اعلیٰ طبقے کے شعرا کا کلام یاد ہونا چاہیے تاکہ دماغ میں اچھے اور اعلیٰ خیال بے ہوں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی تقلیدی انداز بھی اختیار کرنا غلط ہوگا۔ بلکہ اسانزدہ کے کلام کو خوب پڑھنے کے بعد اسے صفحہ خاطر سے محو کر دینا چاہیے۔

حالی تخیل کو بے حد اہمیت دیتے ہیں لیکن تخیل کی بے روک پرواز پر بھی پابندی عائد کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ تخیل پر پابندی اس صورت میں عائد ہوتی ہے کہ وہ قوت ممیزہ کے تابع رہے۔ اگر شاعر تخیل کو آزاد چھوڑ دے تو پھر اس کے خیالات دور از کار ہو جاتے ہیں ایسا کلام کہنے لگتا ہے جس کا مفہوم بڑی مشکل سے سمجھ میں آتا ہے یا پھر بالکل سمجھ میں نہیں آتا اور وہ مہمل گو بن جاتا ہے۔

حالی اس کے بعد اچھے شعر کے تعلق سے ایسا نظریہ پیش کرتے ہیں جو اس قدر

فکر انگیز ہے کہ آج تک اس پر بحث چلی آرہی ہے۔ ان کا نظریہ ہے کہ شعر کی خوبی تین باتوں پر منحصر ہوتی ہے۔

(۱) سادگی

(۲) اصیلت

(۳) جوش

ادگی کے سلسلے میں حالی نے کہا کہ "سادگی ایک اضافی امر ہے" کیوں کہ جو بات ایک عالم کو سادہ معلوم ہوگی وہ عامی کے نزدیک مشکل ہوگی۔ اس لیے حالی سادگی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ایسا کلام جو اعلا و اوسط درجے کی آدمیوں کے نزدیک سادہ اور

سمپل ہو اور ادنا درجے کے لوگ اس کی اصل خوبی سمجھنے سے قاصر

ہوں، ایسے کلام کو سادگی کی حد میں داخل رکھنا چاہیے۔"

حالی اس کے ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایسا کلام جو سب کے لیے قابل فہم اور صاف ہو

اس کو ضرور سادہ اور سہل کہا جائے گا۔ لیکن ایسا کلام لکھنا ممکن نہیں۔ وہ لکھتے ہیں

"کوئی ایسی نظم جس کا ہر شعر عام فہم و خاص پسند ہو خواہ اس کا لکھنے

والا ہو مرہو یا شکسپیر نہ آج تک سرانجام ہوئی ہے اور نہ ہو سکتی ہے۔

اگر ایسا ہوتا تو شکسپیر کے در کس پر شرحیں لکھنے کی کیوں ضرورت

ہوتی۔"

سادگی کے ساتھ شعر کا اصیلت پر مبنی ہونا شعر کی بہت بڑی خوبی ہے یعنی شعر کو واقعیت

اور حقیقت پر مشتمل ہونا چاہیے۔ حالی کا کہنا ہے کہ واقعی جو بات ہوتی ہو اس کو بیان

کرنا چاہیے۔ اس کے علاوہ بہت ہی اہم بات یہ بھی کہتے ہیں لوگوں کے عقیدے میں

بھی جو بات حقیقی اور واقعی ہوگی وہ بھی اصیلت میں داخل ہوگی۔ یا پھر جو بات یا چیز

صرف شاعر کے نزدیک حقیقی ہو وہ بھی اصیلت ہی پر محمول ہوگی۔ حالی کے الفاظ میں

اصیلت کا مفہوم ہے:

"اصیلت پر مبنی ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہر شعر کا مضمون

حقیقت نفس الامری پر مبنی ہونا چاہیے۔ بلکہ مراد یہ ہے کہ محض شاعر

کے عندیے میں فی الواقع موجود ہو۔ نیز اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ بھی مقصود نہیں ہے کہ بیان میں سرمو تجاوز نہ ہو۔ بلکہ یہ مطلب ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونی ضروری ہے۔ اس پر اگر شاعر نے اپنی طرف سے فی الجملہ کمی بیشی کر دی تو کچھ مضائقہ نہیں۔

حالی کے کثر تنقیدی نکات ایسے ہوتے ہیں جس کا اعتراف کرنے پر ان کے تنقیدی نظریات سے اختلاف کرنے والے بھی مجبور ہو جاتے ہیں۔ جیسے شمس الرحمن فاروقی حالی کے مندرجہ بالا اکتباس کے بارے میں لکھتے ہیں

حالی کو اس بیان کا یہ فائدہ تو ہوا ہی کہ انھیں غائب کی مدح و ثنا کرنے میں کوئی زحمت نہ ہوئی لیکن بجائے خود یہ بیان آب زر سے لکھنے کے قابل ہے کیوں کہ اس میں شعریات اور علم شرح (Hermeneutics) کے اکثر مسائل پوشیدہ ہیں۔ اور اس کے بعد تمام مشرقی اسلامی شعریات کی کنجی ہاتھ آتی ہے۔

(فکر و نظر) سہ ماہی (حالی نمبر۔ اکتوبر ۱۹۹۱ء۔ ص ۲۵)

حالی پر خواہ مخواہ اعتراض کرنے والوں کی یہ ذہنی بیچارگی ہے کہ وہ کھل کر خراج تحسین پیش نہیں کر سکتے۔ ایسی بات کہنے کی کوشش کرتے ہیں کہ تنقیص کا پہلو نکل سکے۔ فاروقی نے جس انداز میں بات شروع کی ہے اس سے ہی ظاہر ہوتا ہے کہ اس بیان سے غائب کی مدح و ثنا کرنے میں آسانی ہوئی۔ ورنہ غائب کی مدح و ثنا مشکل ہی سے ہو سکتی تھی۔ اس کے علاوہ فاروقی کے ان جملوں سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ حالی کا یہ نظریہ کوئی خاص اقدامت تو نہیں رکھتا البتہ ان کو صرف اس "فائدہ" ہوا کہ غائب کی مدح و ثنا کرنے میں انھیں وہ زحماتیں اٹھانی پڑتیں جس کا اندازہ فاروقی کے سوا کوئی کر ہی نہیں سکتا۔ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں

"افسوس کہ "مقدمہ شعرو شاعری" کے پیش تر مطالب خود حالی کے قول کی نفی کرتے ہیں اور یہی مطالب (اثر انگیز ثابت ہوئے۔) (فکر و

نظر۔ حالی نمبر۔ ص ۲۵)

یہاں ضروری تھا کہ فاروقی مقدمہ شعرو شاعری کے ان مطالب کو پیش کرتے جو حالی

کے قول کے نفی کرتے ہیں لیکن وہ ایسا نہیں کرتے بلکہ دامن بچا کر یوں نکل جاتے ہیں

”اس وقت موقع نہیں کہ اصیت کے بارے میں حالی کے خیالات کی شرح کر کے اس کے مضمرات بیان کیے جائیں۔“

سادگی اور اصیت کے بعد شعر کی تسیری خوبی حالی ”جوش“ قرار دیتے ہیں۔ جوش کے سلسلے میں کافی بحثیں ہوئی ہیں بعض کے نزدیک Passionate کا ترجمہ جوش کیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ یہ بحث بالکل غیر ضروری ہے کہ حالی نے انگریزی کے کس لفظ کا ترجمہ جوش کیا ہے۔ حالی نے تو انگریزی سے راست واقف تھے نہ ہی راست طور سے انگریزی کتابوں کا مطالعہ کر سکتے تھے۔ حالی کے معترضین خواہ خواہ ملنن، مکالمے اور کولرج کے خیالات سے بحث کرتے ہیں اور بے وجہ اس بات پر اعتراض کرتے ہیں کہ حالی نے ان کو صحیح نہیں سمجھا۔ حالانکہ دیکھنا صرف یہ ہے کہ خود حالی کے تصورات یا نظریات کیا تھے۔ اس سلسلے میں آں احمد سرور نے بھی طور پر لکھا ہے

”حالی نے سادگی، اصیت اور جوش کی مثالیں دی ہیں ان سے ان کے نظریے پر رائے قائم کرنا زیادہ مناسب ہوگا نہ کہ صرف ان اصطلاحوں کے سلسلے میں کچھ حضرات کی موٹا گافیوں پر۔“ (فکر و نظر حالی نمبر۔ ۱۴-۱۵)

جوش سے حالی کیا مراد لیتے ہیں اس بارے میں وہ لکھتے ہیں

جوش سے یہ مراد ہے کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرائے میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادے سے یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ مضمون نے شاعر کو بھجور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے۔“

جوش کے لفظ سے یہ غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ حالی اس سے زور دار اور جوشیے الفاظ یا انداز مراد لیتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے وہ جوش کی مزید تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں

”جوش سے یہ مراد نہیں ہے کہ مضمون خواہ خواہ نہایت زور دار اور جوشیے لفظوں میں ادا کیا جائے، ممکن ہے کہ الفاظ نرم، ملائم اور

دھیے ہوں مگر ان میں غایت درجے کا جوش چھپا ہوا ہے۔

میر تقی میر کہتے ہیں۔

ہمارے آگے ترا جب کو نے نام لیا

دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

مگر ایسے دھیے الفاظ میں وہی لوگ جوش کو قائم رکھ سکتے ہیں جو پیٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحب ذوق ہیں اور جن پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا ہر محل کسی کا ٹھنڈا سانس بھرنا۔

میر کے شعر کے علاوہ حالی نے جو کئی فارسی اشعار جوش کی وضاحت کرتے

ہوئے تھے ہیں ان سے صاف طور پر یہ ظاہر ہے کہ جوش سے مراد حالی کے نزدیک سوز و گداز، منتقبات کے حال کے مطابق اظہار، دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی غرض وہ تمام باتیں شامل ہیں جو موثر پیرایہ، بیان، پیدا کرتی ہیں۔ اس کے بعد حالی نے سادگی، اصلیت اور جوش کے سلسلے میں مختلف اشعار پیش کر کے وضاحت کی ہے کہ کن اشعار میں سادگی اور اصلیت ہے کن میں اصیت و جوش اور کن اشعار میں ان میں سے صرف ایک ہی بات ملتی ہے اور کن گئے چنے اشعار میں یہ تینوں خوبیاں ملتی ہیں۔ آخر میں ابن رشیق کے حوالے سے حالی نے یہی بات کہی ہے کہ جوش موثر ترین پیرایہ، بیان ہے ابن رشیق کا یہ قول ہے۔

”جب پڑھا جائے تو ہر شخص کو یہ خیال ہو کہ میں

بھی ایسا کہہ سکتا ہوں مگر ایسا کہنے کا ارادہ کیا جائے

تو معجز بیان عاجز ہو جائیں۔“

حالی عمومی طور پر شاعری کا جائزہ لے کر شعر و شاعری کی حقیقت بیان کرتے ہیں پھر ان شرطوں کو بیان کرتے ہیں جن پر شعر کی خوبی اور ”شاعر کا کمال“ منحصر ہوتا ہے۔ اس کے بعد خاص طور پر اردو شاعری کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اور زمانے کی رفتار کے موافق اردو شاعری میں ترقی کیوں کر ہو سکتی ہے اس سے بحث کرتے ہیں۔ حالی کو اس بات کا احساس ہے کہ اردو ہی نہیں بلکہ دنیا کی ساری زبانوں کی شاعری موجودہ

زمانے میں مخالف حالات کا سامنا کر رہی ہے۔ کیوں کہ تہذیب کی ترقی اور سائنس کی ترقی اور نئی ایجادات نے شاعری اور ادب کی طرف سے توجہ ہٹا دی ہے۔ لیکن انسان کا کام مستقل طور پر کوشش کیے جانا ہے۔ اس لیے حالی بھی اس کوشش کو جاری رکھتے ہیں۔

حالی اردو والوں کو سب سے پہلے یہ مشورہ دیتے ہیں کہ شاعری کے کوچے میں ان ہی کو قدم رکھنا چاہیے جن کو فطرت یا قدرت کی طرف سے یہ ملکہ ملا ہو۔ اگر قدرت کی طرف سے ایسی استعداد موجود ہو تو پھر اسے مطالعہ کائنات کرنا چاہیے یعنی نیچر کو بغور دیکھنا چاہیے۔ اس کے ساتھ کثرت سے اساتذہ کا کلام کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے۔ پھر ان لوگوں کی صحبت میں بیٹھنا چاہیے خواہ وہ شاعر ہوں یا نہ ہوں جو شعر کا صحیح مذاق رکھتے ہیں۔ شاعری کرتے وقت کوشش اس بات کی کرنی چاہیے کہ وہ جھوٹ اور مبالغے سے بچیں۔ دلی جذبات اور احساسات ہی کو شاعری میں بیان کرنا چاہیے۔ پھر وہ بتاتے ہیں کہ نیچرل شاعری سے کیا مراد ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

”نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظاً و معناً دونوں حیثیتوں سے نیچر یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظاً نیچر کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب بندش تاہم مقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہو۔۔۔۔۔ معنایاً نیچر کے موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہیے۔ پس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہو گا وہ ان نیچرل سمجھ جائے گا۔“

نیچرل ہونے کے اس مفہوم کو مختلف مثالوں کے ذریعے حالی نے واضح کیا ہے۔ اردو شاعروں کو وہ تیسرا مشورہ یہ دیتے ہیں زبان کو درست کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے۔ اردو سارے ہندوستان میں پھیلی ہوئی ہے۔ مقامی اثرات کی وجہ سے وہ کسی قدر بدل جاتی ہے۔ اس لیے معیاری زبان ہی استعمال کرنا چاہیے۔ اس کے لیے اہل زبان کی پیروی کرنا ضروری ہے اور جہاں تک ہوسکے زبان کو وسعت دینی چاہیے

دوسری زبانوں کے الفاظ اردو میں لینے چاہئیں۔ دوسری زبانوں کے جو الفاظ اردو میں عام طور پر استعمال ہونے لگتے ہیں وہ اردو ہی کے الفاظ ہو جاتے ہیں اس لیے ان کو اسی طرح استعمال کرنا چاہیے جیسے وہ اردو میں مروج ہیں۔ ان الفاظ کو اصل زبان کے مطابق استعمال کرنا غیر فصیح ہوگا۔ جیسے عربی میں موسم اور میت دونوں زیر سے ہیں لیکن اردو میں انھیں زیر کے ساتھ بولا جاتا ہے۔ اسی طرح بوٹا فصیح ہوگا۔ حالی دیکھتے ہیں

”کسی زبان کے الفاظ دوسری زبان میں جا کر اپنی اصلی وضع پر قائم نہیں رہتے۔ پس جب کہ موسم یا میت یا نشا وغیرہ الفاظ ہمارے خاص و عام سب کی زبان پر جاری ہیں تو اردو نظم و نثر میں ان کو کیوں نہ استعمال کیا جائے۔ بات یہ ہے کہ ایسے لفظوں کو جو عربی یا فارسی یا انگریزی سے اردو میں لیے گئے ہیں اور اصل وضع کے خلاف نمودار مستعمل ہوتے ہیں یہ سمجھنا ہی غلطی ہے کہ وہ موجودہ صورت میں عربی، فارسی یا انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ ایسی لفظوں کو غلط سمجھ کر ترک کرنا اور ان کو اصل کے موافق استعمال کرنے پر مجبور کرنا بعینہ ایسی بات ہے کہ لال مین کے بولنے سے لوگوں کو منع کیا جائے اور لین ٹرین بولنے کی تاکید کی جائے۔“

اس سلسلے میں حالی نے ایک اور بہت ہی اہم بات کہی ہے۔ وہ غلط احوام اور غلط احوام میں فرق کرتے ہیں۔ غلط احوام فصیح ہوتا ہے لیکن غلط احوام غلط ہوتا ہے۔ حالی دیکھتے ہیں

”عام غلطی اور عوام کی غلطی میں بہت بڑا فرق ہے۔ جو غلط الفاظ خاص و عام دونوں کی زبان پر جاری ہو جائیں وہ عام غلطی میں داخل ہیں۔ ایسے الفاظ کا جوٹا، صرف جائز ہی نہیں بلکہ صحیح بولنے سے بہتر ہے۔ ہاں جو غلط الفاظ صرف عوام اور جہل کی زبان پر جاری ہوں نہ کہ خواص اور پڑھے لکھوں کی زبان پر البتہ ایسے الفاظ کو ترک کرنا واجب ہے۔“

جو تھی بات یہ کہ شاعر کو کب فکر سخن کرنا چاہیے۔ حالی کہتے ہیں کہ مختلف لوگ اس تعلق سے مختلف باتیں کہتے ہیں لیکن سب سے اہم بات یہ کہ فکر شعر کے لیے کوئی بندھا نکا وقت ہے نہ اصول۔ حالی لکھتے ہیں۔

”ہمارے نزدیک فکر شعر کے لئے، کوئی موقع اور محل اس سے بہتر نہیں کہ کسی مضمون کا جوش، شاعر کے دل میں خود بہ خود پیدا ہو پھر اس کے لیے باغ اور جنگل، آبادی اور ویرانہ سبزہ زار اور پھیل میدان آب و ہوا اور پٹ پٹ زمین سب برابر ہے۔“

اس طرح شاعری کے بارے میں عمومی نظریات پیش کرنے کے بعد حالی اردو اصناف سخن کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں۔ ان کی خوبیوں، خامیوں اور کوتاہیوں کو بیان کرتے ہیں۔ حالی کے ناقدین اور معترفین نے حالی کے منشاء و مقصد کو نظر انداز کر دیا اور انہوں نے سمجھ لیا کہ حالی نے اردو شاعری کی اور خاص طور سے غزل کی مخالفت کی ہے۔ حالانکہ ان کا مقصد ”مشورہ“ دینے کے سوا کچھ اور نہ تھا۔ وہ اپنی بات یوں شروع کرتے ہیں

”اصناف سخن میں تین ضروری صنفیں جن کا ہماری شاعری میں زیادہ رواج ہے یعنی غزل، قصیدہ اور ثنوی ان کے متعلق چند مشورے دیے جاتے ہیں۔ سب سے اول ہم غزل کا ذکر کرتے ہیں اور ایک خاص مناسبت کی وجہ سے، رباعی اور قطعے کو غزل کے ذیل میں داخل کرتے ہیں۔“

حالی نے اپنے زمانے کی غزل کی کوتاہیوں کے پیش نظر اس کی اصلاح کو تمام اسد ف سخن میں سب سے مقدم سمجھا۔ اس کے علاوہ غزل کی غیر معمولی مقبولیت بھی ان کے پیش نظر تھی۔ اسی لیے وہ سمجھتے ہیں کہ:

”غزل کی اصلاح تمام اصناف سخن میں سب سے زیادہ اہم اور ضروری ہے۔“

لیکن عجیب بات یہ ہے کہ حالی کے مشوروں کو اعتراضات سمجھ لیا گیا اور ان کی مخالفت کی گئی۔ اس مخالفت کا بڑا سبب یہ بھی ہے کہ حالی کی تنقید کو عموماً جرمی طور پر دیکھا

جاتا ہے۔ حالانکہ ان کی تنقید کو کلی طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ حالی کے نوے فی صد معترضین صرف "مقدمہ شعرو شاعری" ہی کو سامنے رکھتے ہیں۔ حالاں کہ غزل کے تعلق سے حالی کے نقطہ نظر کو سمجھنے کے لئے "مقدمہ" کے ساتھ "یادگار غالب" اور "حیات سعدی" کو بھی دیکھنا چاہیے۔ حالی، غالب کی شاعری کو "دار الخلافہ کے آخری دور کا مہتمم بالشان واقعہ قرار دیتے ہیں۔"، "یادگار غالب" میں حالی نے مختلف انداز میں غالب کی شاعری کو جو خراج تحسین اور خراج عقیدت پیش کیا ہے وہ درحقیقت اردو غزل گوئی کے اس امکان اور اردو غزل کے اس انداز کو پیش کیا گیا ہے جس میں بڑی وسعت اور ہمہ گیری ہے اور جو غالب کی غزل میں پوری تاب و توانائی کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔ "حیات سعدی" میں وہ صرف اس سعدی کے معترف نہیں ہیں جس نے گلستان اور بوستان لکھی بلکہ اس سعدی کی عظمت کے بھی قائل ہیں جس نے خود ان کے الفاظ میں "غزل کو ایسا رنگین اور بامزہ کر دیا ہے کہ لوگ قصیدہ اور مثنوی کو چھوڑ کر غزل پر ٹوٹ پڑے۔"

حالی نے اس زمانے کی غزل گوئی میں جو پستی اور انحطاط آگیا تھا اس کی نشان دہی کی اور اسکی اصلاح کی بہت کامیاب کی کوشش کی۔ حالی نے صرف غزل کی اصلاح کی کوشش کی بلکہ خود بھی اپنی غزل گوئی کے ذریعے ایسے نمونے پیش کیے جو ان کے اصلاحی اصولوں پر پورے اترتے ہیں۔ غزل ہی نہیں بلکہ حالی کی پوری شاعری ان تمام نظریات پر پوری اترتی ہے جو حالی نے اپنے مقدمے میں پیش کیے ہیں۔ حالی نے دراصل "مقدمہ" صرف اپنی شاعری پر لکھا تھا۔ لیکن ان کے انکسار کا یہ عالم ہیکہ پورے "مقدمہ شعرو شاعری" میں انھوں نے اشارۃً بھی یہ نہیں کہا ہے کہ یہ مقدمہ ان کی شعرو شاعری پر ہے۔ اسی وجہ سے سجاد انصاری نے کہا تھا

میں اس حالی کا قائل ہوں جس نے پہلے شاعری کی اور پھر مقدمہ لکھا۔

حالی غزل کے نہیں بلکہ اس کے پامال، فرسودہ اور تقلیدی انداز کے مخالف تھے وہ اردو کی اس پوری شاعری کو جس میں معنوی جدت و خوبی ہوتی ہے نہ طرز اظہار کی بندرت اور اچھائی "ناپاک دفتر" قرار دیتے ہیں۔ حالی کے پیش نظر اس زمانے کی غزل گوئی کی حالت زار تھی۔ وہ کہتے ہیں

”غزل کی حالت فی زمانہ نہایت اتر ہے۔ وہ محض دور ازکار صنف معلوم ہوتی ہے۔“

حالی کے اس جملے پر بھی حالی کے ناقدین غور کرتے تو انھیں پتا چل جاتا کہ انھوں نے غزل کو ”دور ازکار صنف“ نہیں کہا ہے بلکہ یہ کہا ہے ”فی زمانہ“ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ جس کی گواہی غالب کی عظیم شاعری دیتی ہے جس کی عظمت کو حالی ہی نے سب سے پہلے محسوس کیا تھا۔ حالی کی غیر معمولی تنقیدی بصیرت ہی تھی جس نے مدتوں پہلے یہ بات محسوس کر لی تھی کہ اگر غزل کو زندہ رکھنا ہے تو اسے بدلنا ہوگا۔ حالی نے اعلان کر دیا تھا۔

”زمانہ باواز بلند کہہ رہا ہے کہ یا عمارت کی ترمیم ہوگی یا عمارت خود نہ رہے گی۔“

حالی نے غزل کی اصلاح کے لیے جو کچھ کہا اور کیا معلوم نہیں اس کو کس طرح سے غزل کی مخالفت سمجھ لیا گیا۔ حالی نے اس صنف سخن کی اصلاح کے لیے مشورے دیے تھے۔ ”ہم بجائے اس کے کہ غزل کے موجودہ طریقے پر نکتہ چینی کریں زیادہ مناسب سمجھتے ہیں کہ عام طور پر اس کی اصلاح کے متعلق اہل وطن کی خدمت میں مشورے پیش کریں۔“

حالی نے غزل کے لیے جو اصلاحیں پیش کیں اس پر عمل کر کے ہماری غزل ترقی کی منزلیں طے کر رہی ہے۔ آج اردو غزل کی جو روش ہے وہ تمام تر حالی کی بتائی ہوئی ہے حالی کے تعلق سے یہ بھی غلط فہمی پھیلی ہوئی ہے کہ ہو عشق اور عاشقی کو غزل میں یا شاعری میں جگہ دینا نہیں چاہتے۔ حالانکہ کہ انھوں نے بالکل کھلے الفاظ میں عشق و محبت کی اہمیت تسلیم کی ہے اور اس کو غزل میں جگہ دینے پر زور دیا ہے:

”اگر عشق و محبت کی چاشنی نہ دی جائے تو بحالت موجودہ اس کا سرسبز ہونا ایسا ہی مشکل ہے جیسا شراب میں سرکہ بن جانے کے بعد سرور قائم رہے۔“

البتہ ان کے عشق و محبت کا تصور محدود نہیں بلکہ بہت وسیع ہے۔ حالی غزل میں عشق و محبت کی دنیا میں جتنی بھی صورتیں ہیں ان کو اپنی شاعری میں جگہ دینا چاہتے ہیں:

جس بات کا بھی جوش و رولولہ دل میں اٹھے خواہ اس کا منشا خوشی یا غم یا حسرت یا مدامت یا توکل یا قناعت یا نفرت یا رحم یا انصاف یا غصہ یا تعجب یا حمایت دین و مذہب یا دنیا کی بے ثباتی اور موت کا خیال یا کوئی اور جذبہ، جذبات انسانی میں سے اس کو غزل میں بیان کر سکتے ہیں۔“

آج کی جدید ترین غزل گوئی میں حالی کے ان ہی خیالات کی عملی شکل ملتی ہے۔ اقبال سے لے کر آج تک کوئی بھی قاصد ذکر غزل کو ایسا نہیں جس نے حالی کی تجاویز کو اپنائے بغیر غزل میں کوئی اہم کارنامہ انجام دیا ہو۔ حالی ”تنگ نائے غزل“ کو اتنی اور ایسی وسعت دینا چاہتے تھے کہ وہ ہر قسم کے خیالات ادا کرنے پر قادر ہو سکے وہ لکھتے ہیں

غزل کو باعتبار زمین اور خیالات کے جہاں تک ممکن وہ وسعت دینی چاہیے۔“

ایک غلط فہمی صلی کے تصنع سے یہ بھی ہے کہ حالی مواد ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور طرز بیان اور طرز اظہار کو جیسی کہ چاہیے اہمیت نہیں دیتے۔ حالی طرز بیان اور جدت ادا کو بے حد اہمیت دیتے ہیں۔ وہ یہ بتاتے ہیں کہ پامال سے پامال اور فرسودہ سے فرسودہ خیال بھی طرز ادا کی وجہ سے جگمگا اٹھتا ہے۔ میر کے ”چاک گریباں“ والے شعر کی حالی نے بے حد تعریف کی ہے۔ اور کہا ہے کہ یہ بہت ہی پامال مضمون ہے لیکن میر نے جس درجہ خوب صورتی اور ندرت کے ساتھ اسی مضمون کو ادا کیا ہے اس سے بہتر انداز میں اس مضمون کو باندھنا ممکن نہیں۔ میر کا شعر ہے:

”اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

حالی لکھتے ہیں

”مجھ کو ہرگز امید نہیں کہ متاخرین میں سے کسی نے اس سے بہتر چاک گریباں کا مضمون باندھا ہو۔“

حالی کے اصلاحی اور افادی نقطہ نظر پر عام طور پر اعتراض کیا جاتا ہے۔ یہ اعتراض بھی

بے بنیاد ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ افادی یا اصلاحی نقطہ، نظر بجائے خود اچھا ہے نہ برا جب تک کہ یہ ظاہر نہ کیا جائے کہ اس نقطہ، نظر سے ادب اور تنقید کو کیا نقصان پہنچ رہا ہے۔ دوسری سب سے اہم بات یہ کہ حالی جدت ادا کو حد اہمیت دیتے ہیں۔ حالی، غالب کی عظمت کے اس لیے قائل ہیں کہ غالب نے نئے مضامین ہی نہیں باندھے بلکہ ہر مضمون کو ندرت بیان سے بے پناہ بنادیا ہے۔ اگر حالی شعر و ادب میں اخلاقی اور افادی نقطہ، نظری کو سب کچھ سمجھتے تو غالب کی شاعری کو اتنا اور ایسا زبردست خراج عقیدت اور خراج تحسین پیش نہ کرتے۔ حالی نے اپنے تنقیدی نظریات کے سلسلے میں طرز بیان کی اہمیت کو جس طرح نمایاں کیا ہے اس کے اظہار کے لیے عمدہ مقالہ لکھنا ہوگا جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ غالب کی رند مشربی عشق بازی حالی کے نزدیک صرف قابل قبول ہی نہیں قابل احترام بھی ہے کہ اس میں ان کی شاعری کا ملکہ ظہور کرتا ہے۔ ”یادگار غالب“ کے دیباچہ میں وہ لکھتے ہیں۔

”اصل میں مقصود اس کتاب کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب و غریب ملکہ کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خدائے تعالیٰ مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا کبھی نظم و نثر کے پیرائے میں کبھی ظرافت اور بزلہ سنجی کے روپ میں کبھی عشق بازی اور رند مشربی کے لباس میں کبھی تصوف اور حب اہل بیت کی صورت میں ظہور کرتا تھا۔“

حالی طرز بیان سے مضمون کو اچھوتا بنا دینے کو بھی کمال شاعری سمجھتے ہیں۔ اگرچہ یہ بات میر کے گریبان والے مضمون کے سلسلے میں واضح ہو چکی ہے۔ لیکن اس کی وضاحت کے سلسلے میں حالی لکھتے ہیں:

”اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس طرح شعر میں جدت پیدا کرنی اور ہمیشہ نئے اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنی شاعری کا کمال ہے اسی طرح ایک مضمون کو مختلف پیرایوں اور متعدد اسلوبوں میں بیان کرنا بھی کمال شاعری میں داخل ہے۔“

حالی نئے مضامین کو نئے انداز میں باندھنے پر زور دیتے ہیں اس سلسلے میں یہ بھی احتیاط ضروری سمجھتے ہیں کہ پورا شعر نامانوس نہ ہو جائے اس لیے وہ نامانوس باتوں کو مانوس

انداز میں اور مامانوس انداز کو مانوس باتوں میں استعمال کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔
حالی یہ چاہتے ہیں کہ شاعر اپنے اطراف و اکناف کی دنیا میں جو نئی باتیں پیدا ہو رہی ہیں
جو انقلابات آ رہے ہیں ان پر نظر رکھے اور ان کو اپنی شاعری میں جگہ دے۔ وہ لکھتے ہیں

”دنیا میں ایک انقلاب عظیم ہو رہا ہے اور ہوتا چلا جاتا ہے۔۔۔۔۔۔
اگر کوئی دیکھے اور سمجھے تو صد ہا تماشے صبح سے شام تک ایسے عبرت
نیز نظر آتے ہیں کہ شاعر کی عمر اس کی جزییات کے بیان کرنے کے
یہ کافی نہیں ہو سکتی۔ کسی واقعہ کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ یہ کیا
ہوایا کسی کو دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ کیا ہوا۔ اور کبھی یاس دل
میں چھا جاتا ہے کہ بس اب کچھ نہیں۔ اس سے دلچسپ میسرل غزل
کے لیے اور کیا ہو سکتا ہے۔“

حالی کے بعد اردو غزل میں جتنی بھی ندرت و جدت پیدا ہوئی ہے وہ حالی کی رہن منت
ہے۔

غزل کے بعد حالی نے قصیدہ کے تعلق سے اظہار خیال کیا ہے۔ وہ قصیدہ کو
ایک فطری صنف سخن سمجھتے ہیں کیوں کہ جب بعض باتوں اور چیزوں سے انسان کے
دل میں مدح کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اسی طرح ہجو کا بھی جذبہ پیدا ہو سکتا ہے۔ حالی
کے الفاظ میں:

”قصیدہ بھی، اگر اس کے معنی مطلق مدح و ذم کے لیے جائیں اور
اس کی بنیاد محض تقلیدی مضامین پر نہیں بلکہ شاعر کے سچے جوش اور
ولوئے پر ہو تو شعر کی ایک نہایت ضروری صنف ہے، جس کے بغیر
شاعر کمال کے درجے کو نہیں پہنچ سکتا۔“

تعریف اور مذمت کے جذبات کا پیدا ہونا ایک فطری عمل ہے۔ جب ہم اچھائیوں اور
خوبیوں کو دیکھتے ہیں خواہ وہ کسی میں بھی ہوں تو ہمارا دل چاہتا ہے کہ اس کی تحسین
کریں اور اسی طرح جب خرابی اور برائی کو دیکھتے ہیں تو ہمارا دل اس سے نفرت کرتا
ہے اور مذمت کرنے پر ہم مجبور ہو جاتے ہیں۔ لیکن جب ہم دل کے سچے جذبہ کے تحت
نہیں بلکہ صد اور انعام کے لالچ میں ایسے لوگوں کی مدح کرتے ہیں جو اس کے مستحق

نہیں تو ہمارے کلام میں تصنع اور بناوٹ کا پیدا ہونا لازمی امر ہے۔ حالی اس قسم کی قصیدہ نگاری کے مخالف ہیں۔ قصیدہ کی طرح مرثیہ بھی ایک فطری صنف سخن ہے۔ "فرق صرف اتنا ہے کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ بولتے ہیں اور مردوں کی تعریف کو جس میں تاسف اور افسوس بھی شامل ہوتا ہے، مرثیہ کہتے ہیں۔" عرب کی شاعری میں ابتدا میں قصیدے اور مرثیے سچے جذبات اور صحیح حالات و واقعات پر مشتمل ہوتے تھے۔ لیکن بعد اس میں جھوٹ اور غیر صحیح حالات اور واقعات بیان ہونے لگے۔

مرثیہ بنیادی طور پر ہیں اور مرثیت پر مشتمل تھا۔ لیکن بعد میں اس میں مدح بھی ہونے لگی، فخر و مباہات کے جذبات بھی پیش کیے جانے لگے رزم اور بزم کے نقشے بھی شامل ہونے لگے، سراپا نگاری، جذبات نگاری بھی ہونے لگی۔ حالی اس کو "نئی طرز کی نظم" قرار دیتے ہیں جس کی وجہ سے اردو شاعری میں بہت وسعت پیدا ہو گئی۔ مرثیہ کو حالی "اخلاقی نظم" بھی کہتے ہیں۔ کیوں کہ اس صنف کے ذریعہ اعلیٰ درجے کے اخلاق بیان کیے گئے ہیں۔ آنحضرت حضور اکرمؐ کے نواسے کے فضائل اخلاق اس میں بیان ہوتے ہیں۔ اور وہ واقعات بیان کیے جاتے ہیں جس میں آپ نے حق اور انصاف کے یہ شہادت قبول فرمائی اور بے انصافی اور ناحق کے آگے جھکنا گوارا نہ کیا حالی لکھتے ہیں۔

"ہمارے نزدیک نہ صرف اردو بلکہ فارسی اور عربی شاعری میں بھی ایسی نظمیں مشکل سے ملیں گی۔ جن میں ایسے اعلیٰ درجے کے اخلاق بیان کیے گئے ہوں۔"

مگر حالی کو اس بات پر تاسف ہے کہ اس صنف سخن سے جس قدر فائدہ حاصل کیا جاسکتا تھا نہیں کیا گیا کیوں کہ مرثیہ کا اصل مقصد رونا اور رلانا، قرار دیا گیا۔ دوسرے یہ کہ حضرت امام حسینؑ کے صبر و استقلال، شجاعت، بہادری، حق و انصاف کے لیے ان کا بے پناہ جذبہ، ان کے ساتھیوں کی وفاداری اور ہمدردی اور اسی طرح کی اعلیٰ ترین انسانی صفات جو معرکہ کربلا میں ظاہر ہوئیں ان کو مافوق طاقت بشری اور عام عادات سے الگ کر کے دکھایا گیا۔ پس ہم اس کو انسانی طاقت نہیں بلکہ غیبی طاقت پر محمول کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ اس کی تقلید اور پیروی کو ناممکن سمجھنے لگتے

ہیں۔ حالانکہ ہونا یہ چاہیے تھا کہ ان کی پیروی کا جذبہ اور احساس بیدار کرنے کی کوشش کی جاتی۔ یوں مرثیہ کے جتنے اور جیسے نمونے چاہئیں تھے وہ حاصل نہیں ہو سکے۔

غزل قصیدے اور مرثیے کے بعد حالی نے اردو شنوی پر تنقید کی ہے۔ اور اس صنفِ سخن کو سب سے زیادہ "مفید اور بہ کار آمد" کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

شنوی، اصنافِ سخن میں سب سے زیادہ مفید اور کار آمد صنف ہے کیوں کہ غزل یا قصیدے میں اس وجہ سے کہ اول سے آخر تک ایک قافیے کی پابندی ہوتی ہے، ہر قسم کے مسلسل مضامین کی گنجائش نہیں ہو سکتی۔ مسدس میں یہ دقت ہے کہ ہر بند میں چار قافیے ایک طرح کے اور دو ایک طرح کے لانے پڑتے ہیں۔

اسی طرح ترجیع بند میں ہر بند کے آخر میں ترجیع کا شعر بار بار آتا ہے۔ ترکیب بند میں اگر اشعار کی تعداد برابر رکھی جائے تو بھی ایسی ہی صورت پیش آتی ہے۔ بعض باتوں کو بیان کرنے کے لیے زیادہ اشعار کی ضرورت ہوتی ہے بعض کے لیے کم اشعار کی۔ لیکن ترکیب بند میں ایسا کیا جائے تو بعض بہت بڑے اور بعض چھوٹے ہو جائیں گے اور وہ نظم کی ہیئت بگڑ سی جائے گی۔ حالی نے اسی بنا پر لکھا ہے

"الغرض جتنی صنفیں فارسی اور اردو شاعری میں مستداول ہیں۔ ان میں کوئی صنف مسلسل مضامین بیان کرنے کے قابل، شنوی سے بہتر نہیں ہے۔ یہی صنف ہے جس کی وجہ سے فارسی شاعری کو عرب کی شاعری پر ترجیح دی جاسکتی ہے۔ عرب کی شاعری میں شنوی کا رواج نہ ہونے یا نہ ہو سکے کے سبب تاریخ یا قصہ یا اخلاق یا تصوف میں ظاہراً ایک کتاب بھی ایسی نہیں لکھی جاسکی جیسی فارسی میں سینکڑوں بلکہ ہزاروں لکھی گئی ہیں۔"

اردو میں اس صنف سے حالی کے زمانے تک جیسا کہ چاہیے کام نہیں لیا گیا۔ اردو میں جو شنوی چھوٹی اور بڑی ملتی ہیں وہ عشقیہ مضامین تک محدود ہیں۔ جو عشقیہ شنوی اردو میں ملتی ہیں ان میں بھی حقیقی یا عام زندگی کے واقعات اور مشاہدات نہیں ملتے

بلکہ مافوق الفطرت باتیں جیسے پریاں، دیو، طلسم کے کارخانے بہر حال ناممکن باتیں بیان کی جاتی ہیں۔ حالی کو اردو شنیویوں پر یہ بھی اعتراض ہے کہ شنیویوں میں شاعری کے جو فرائض شنیوی نگار پر عائد ہوتے ہیں وہ بھی انھیں پورا نہیں کرتا، کیوں کہ اس صنف کے کچھ اپنے تقاضے ہیں جو غزل اور قصیدے سے مختلف ہیں، حالی شنیوی میں جن اصولوں اور قواعد کو ملحوظ رکھنا چاہیے ان کی تفصیل پیش کرتے ہیں

شنوی میں سب سے اہم یہ بات ہے کہ وہ مربوط ہو

”بیتوں اور مصرعوں کی ترتیب ایسی سنجیدہ ہو کہ ہر مصرع دوسرے مصرع سے اور ہر بیت دوسری بیت سے چسپاں ہوتی چلی جائے اور دونوں کے بیچ میں کہیں کھانچا باقی نہ رہ جائے۔“

حالی نے کئی مثالیں دی ہیں جس میں ربط کلام نہیں ہے۔ جیسے:

آتا تھا شکار گاہ سے شاہ

نظارہ کیا پرونے ناگاہ

یہ دونوں مصرع بھی مربوط نہیں ہیں، کیوں کہ ظاہر الفاظ سے یہ مفہوم ہوتا ہے کہ شاہ اور شخص ہے اور پدر اور شخص ہے حالاں کہ پدر اور شاہ سے ایک ہی شخص مراد ہے۔“

حالی اس دوسرے مصرعے میں تھوڑی تبدیلی کر کے بتاتے ہیں کہ ان دونوں مصرعوں کو بہت آسانی سے مربوط کیا جاسکتا تھا۔ اس طرح

بیٹے پہ پڑی نگاہ ناگاہ

دوسرا اصول یہ ہے کہ شنیوی کی بنیاد ”ناممکن اور فوق سعادت“ باتوں پر نہ رکھی جائے۔ حالی بتاتے ہیں کہ انب عجم اور سائنس کی ترقی کی وجہ سے ایسی باتیں جو فطرت کے خلاف ہیں وہ رد کی جارہی ہیں۔ اس لیے ان سے بچنا ضروری ہے۔

تیسرا اصول یہ کہ مبالغہ گو ایک صنعت ہے لیکن اس کو حد سے زیادہ نہیں ہونا چاہیے مبالغہ کا اصلی منشا اپنی بات کو قوت اور زور کے ساتھ ادا کرنا ہے۔ اگر یہ منشا پورا نہ ہو سامع یا قاری بجائے اس سے متاثر ہونے کے اس کو جھوٹ اور غلط سمجھے تو ظاہر ہے کہ مبالغہ کا استعمال بے سود ہوگا۔ اس لیے اس میں احتیاط ضروری ہے۔

چوتھا اصول متقضائے حال کے موافق کلام ہو۔ موقع اور محل کا جیسا تقاضا ہو اسی کے مطابق کلام کو ہونا چاہیے۔ حالی کے نزدیک کلام کی بلاغت کا مفہوم اسی بات میں چھپ ہوا ہے۔ حالی نے "شنوی طلسم الفت" کے بعض اشعار نقل کیے ہیں۔ وزیر، شہزادے کی نسبت نے کر دوسرے بادشاہ کے پاس جاتا ہے اس کو یوں دکھایا گیا ہے کہ وہ ایک لشکر لے کر دوسرے ملک پہنچتا ہے۔ ادھر بادشاہ کو یہ نہیں معلوم کہ اس کی سرحد پر ایک لشکر لے کر کون پہنچ گیا۔ وہ بھی ایک فوج کے ساتھ اپنے وزیر کو بھیجتا ہے۔ پھر ان میں جو گفتگو ہوتی ہے حالی کے الفاظ میں "بازاریوں" جیسی ہوتی ہے یہ تمام باتیں کہانی کے تقاضوں کے خلاف ہیں۔ نسبت طے کرنے کے لیے خط و کتاب ہو سکتی تھی۔ یا اور انداز میں پیغام بھیجا جاسکتا تھا۔ اس کے برخلاف لشکر لے کر پہنچنا اور دھمکیاں دینا یہ تمام باتیں خلاف واقعہ معلوم ہوتی ہیں۔ انھوں نے مختلف شنویوں کی مثالیں پیش کی ہیں اور بتایا ہے کہ ان میں موقع و محل کا خیال رکھے بغیر بہت سی باتیں پیش کی گئی ہیں۔

پانچواں اصول شنوی کے تعلق سے یہ ہے کہ شنوی میں پیش کردہ اشخاص، مقامات و واقعات "لفظاً اور معناً" نہ پھر اور عادت کے موافق ہوں۔ میر حسن اور شوق کی شنویوں کا مقابلہ کر کے حالی نے بتایا ہے کہ ہجریا جدائی کا نقشہ دونوں نے کھینچا ہے دونوں میں جو فرق ہے اس کو تفصیل سے بیان کرتے ہوئے آخر میں حالی لکھتے ہیں:

"اگرچہ شوق کا بیان اور شنویوں کی نسبت نہایت عمدہ ہے مگر جیسی چچی تلی باتیں میر حسن نے بیان کی ہیں ویسی شوق کے ہاں بہت کم ہیں۔"

چھٹا اصول شنوی کا یہ ہے کہ ایک بات جو بیان کر دی گئی ہے اس کی تردید دوسرے بیان سے نہ ہو۔ کسی بھی واقعہ کو اس طرح بیان کرنا جس سے معلوم ہو کہ ویسا ہی ہوا ہو گا یا ایسا ہو سکتا ہے۔ قصہ نگاری کے لیے ضروری ہے۔ بعض شنوی نگار اس بات کا خیال نہیں رکھتے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب کرتا ہے۔ وہ مثل شنوی نگار پر صادق آتی ہے کہ "دروغ گو اور حافظہ نباشد"

شنوی کا ساتواں اصول:

”اس بات کا بھی خیال رکھنا ضروری ہے کہ قصے کے ضمن میں کوئی بات ایسی بیان نہ کی جائے جو تجربے اور مشاہدے کے خلاف ہو۔“

ثنوی سحرالبیان میں دھانوں اور سرسوں ایک ہی وقت میں لہڑا کھایا گیا ہے۔

وہ گانے کا عالم وہ حسن بتاں
وہ گلشن کی خوبی وہ دن کا سماں
درختوں کی کچھ پھانوں اور کچھ وہ دھوپ
وہ دھانوں کی سبزی وہ سرسوں کا روپ

حالی لکھتے ہیں

”آخر مصرع سے صاف یہ مفہوم ہوتا ہے کہ ایک طرف دھان کھڑے ہیں اور ایک طرف سرسوں پھول رہی تھی۔ مگر یہ بات واقعہ کے خلاف ہے کیوں کہ دھان خریف میں ہوتے ہیں اور سرسوں ریح میں گیہوں کے ساتھ بوئی جاتی ہے۔“

انھوں اصول میں حالی یہ کہتے ہیں کہ بعض باتوں کو صراحت کے ساتھ بیان کرنے کی ضرورت ہوتی ہے اور انھیں تفصیل کے ساتھ بیان کیا جاسکتا ہے۔ بعض باتوں کو صرف اشارے کنایوں میں بیان کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اس لیے رمز و کنایہ ہی موزوں ہو سکتا ہے۔ مختلف ثنویوں میں وصل کی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے۔ لیکن بعض ثنوی نگار احتیاط سے کام نہیں لیتے۔ حالی اس بارے میں لکھتے ہیں

”جو باتیں بے شرمی کی ہوتی ہیں وہاں اور بھی پھیل پڑتے ہیں اور نہایت فخر کے ساتھ، ناگفتنی باتوں کو کھم کھلا بیان کرتے ہیں۔“

اس کے سوا دوسرے کئی واقعات کو پیش کرتے ہوئے اس بات کا خیال نہیں رکھتے کہ کب صراحت سے کام لیں اور کب اشاروں کنایوں سے۔ جیسے ”گلزار نسیم“ زین الملوک کو جب پانچواں بیٹا پیدا ہوتا ہے تو پنجویں نے کہا تھا کہ اگر بادشاہ اس بیٹے کو دیکھ لے گا تو اس کی بیانی جاتی رہے گی۔ لیکن اس بات کی صراحت ”گلزار نسیم“ میں نہیں ملتی۔ جو پہلے سے قصہ سے واقف ہوں وہی اس بات کو سمجھ سکتے ہیں۔

حالی کی تنقید، اردو تنقید کا سب سے اہم باب ہے، حالی سے پہلے اردو تنقید کا

وجود برائے نام تھا۔ حالی کے بعد اب تک اردو کا کوئی بھی نقاد ایسا نہیں جس نے اس درجہ فکر انگیز تنقیدی سرمایہ اردو ادب کو دیا ہو۔ آل احمد سرور نے اردو تنقید میں حالی کی معنویت کے بارے میں لکھا ہے

حالی نے تنقید کے لیے جو زبان اور اسلوب اختیار کیا ہے وہ مستقل قدر و قیمت کا مالک رہے گا۔ گزشتہ سو سال میں، تنقید میں بہت سی راہیں کھلی ہیں مگر حالی کی شاہراہ کلیم الدین اور سلیم احمد کے فرمودات کے باوجود اردو تنقید کے لیے صراطِ مستقیم کہی جاسکتی ہے تنقید وہ ہے جس سے اختلاف تو کیا جاسکے مگر جس سے انکار ممکن نہ ہو اور جس سے ہر دور میں بصیرت ملتی ہو۔ ہاں اسے پرکھنے کے لیے تاریخت یا مطلقیت کے بجائے تنہا غربت کو رہبر بنانا ہو گا۔" (فکر و نظر سہ ماہی) (حالی ۱۹۹ء۔ علی گڑھ)

کلیم الدین احمد کے "فرمودات" پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے کیوں کہ انھوں نے حالی پر بہت ہی سخت اعتراض کیا ہے۔ وہ حالی کے بارے میں لکھتے ہیں "خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و دارک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنیٰ، دماغ و شخصیت اوسط یہ تھی حالی کی کل کائنات۔" پہلی بات تو یہ کہ حالی کے بارے میں سب کچھ کہنے کے بعد یہ کہنا کہ "حالی اردو تنقید کے بانی بھی ہیں اور اس وقت تک اردو کے بہترین نقاد یہ جملے خود پہلے انھوں نے جو کچھ کہا اس کی تردید کرنے کے لیے کافی ہیں۔ رہی یہ بات کہ حالی کے خیالات ماخوذ ہیں اس بات پر سب ہی متفق ہیں کہ حالی نے بعض باتیں خاص طور پر سادگی، اصیت اور جوش کے بارے میں کہیں گویا انھوں نے ملٹن کا حوالہ دیا ہے لیکن اپنے طور پر ان کی تشریح اور ترجمانی کی ہے۔ انھوں نے کلیم الدین احمد کی طرح کہیں سے خیالات چرا کے یا اڑا کے اپنے نام سے پیش نہیں کیے ہیں۔ کلیم الدین نے تھامس پیکاک کی کتاب "Four Ages of Poetry" جس میں اس نے یہ کہا تھا کہ جاہلیت یا عہد وحشت کا زمانہ شاعری کا سنہرا دور تھا۔ جوں جوں تہذیب و تمدن کو ترقی ہوتی گئی اسی کے مطابق اس کی حیثیت کم ہوتی گئی سنہرا دور کے بعد روہیلا دور آیا۔ پھر کانسی کا دور

موجودہ دور لوہے کا ہے۔ شاعری کو اس نے Semi Barbarian کہا تھا۔ کلیم الدین نے پیکاک کے یہ Semi Barbarian والے الفاظ اڑ لیے اس کا ترجمہ "نیم وحشی" کیا۔ اور اس کا اطلاق اردو غزل پر کر کے دھوم مچادی۔ کلیم الدین احمد کے پورے خیالات انگریزی اور مغرب سے ماخوذ ہیں۔ یہ حالی کی خوبی ہے کمزوری نہیں۔ خاص طور پر انگریزی اور مغربی ادب کی اگر ان کی واقفیت کلیم الدین کی طرح وسیع ہوتی تو وہ بھی دوسروں سے اڑائے ہوئے خیالات کو اپنا کہہ کر پیش کرنے کی جرأت کرتے۔ حالی کی نظر واقعی "سطحی" تھی۔ جس بنا پر وہ اردو شاعری کے بارے میں ایسی عمیق باتیں کہہ گئے ہیں کہ ان پر سخت ترین اعتراضات کرنے والے کو بھی انھیں اردو تنقید کا "بانی" کہتے ہی بن پڑتی ہے۔ "فہم و ادراک کے معمولی" ہونے کا اس سے بڑھ کر کیا ثبوت ہوگا کہ وہ اپنے سے تو کوئی بات نہیں کہہ سکے بلکہ اڑائے ہوئے اور چرائے ہوئے خیالات کو اپنا کہہ کر پیش کر رہے ہیں۔ حالی کی "غور و فکر ناکافی" ہونے کی سب سے بڑی اور روشن دلیل یہ ہے کہ ان کے نظریات اور خیالات پر آج تک غور و فکر کرنے پر جناب کلیم الدین احمد اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ "دماغ اور شخصیت" کے "اوسط" ہونے کا محکم ترین ثبوت یہ ہے کہ ان کا "دماغ اور شخصیت" آج تک اردو شعر و ادب پر سایہ فگن ہے۔ "تمیز ادنیٰ" ہونے کی وجہ سے حالی اپنے اور پرانے میں فرق نہیں کر سکے دوسروں سے اخذ کی ہوئی بات بغیر حوالہ دیے کہ اپنی کہہ کر پیش کرنے کا حوصلہ کیا۔

حالی پر کڑے اعتراض کرنے والوں میں محمد حسن عسکری بھی ہیں۔ محمد حسن عسکری نے "جذب" کے عالم میں حالی کے بارے میں لکھا ہے

"جذبات کے تو وہ ضرور قائل تھے لیکن جذب سے بچا رہے مولانا اتنا

ڈرتے تھے کہ اپنی عقل کو بھی تھوڑی سی ڈھیں دینے کی ہمت نہیں

کر سکتے تھے۔ روکھے پن کا مثال میں یہ شعر پیش کیا ہے

"چرائی چادر مہتاب شب میکش نے جنموں سے

کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

(ستارہ و بادبان - ص ۴۰)

جذب سے حالی ڈرتے ہوں یا نہ ڈرتے ہوں لیکن ان کی باتیں مجذوب کی بڑ نہیں ہیں اس لیے کہ انھوں نے یہ شعر قطعی طور پر روکھے پن کی مثال کے طور پر نہیں پیش کیا جیسا کہ عسکری نے سمجھ لیا ہے بلکہ روکھے پھیکے مضمون کو جس طرح استعارے کے ذریعے آب و تاب کے ساتھ بیان کیا جاسکتا ہے۔ اس کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے اس کے ساتھ یہ بھی کہہ دیا ہے کہ مجازی معنی فہم سے بعید نہ ہوں۔ حالی لکھتے ہیں

بہ ہر حال شاعر کا یہ ضروری فرض ہے کہ مجاز، استعارہ و کنا یہ تمثیل وغیرہ کے استعمال پر قدرت حاصل کرے تاکہ ہر روکھے پھیکے مضمون کو آب و تاب کے ساتھ بیان کر سکے۔ لیکن استعارہ وغیرہ میں بھی اسی بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ مجازی معنی فہم سے بعید نہ ہوں ورنہ شعر جیساں اور معما بن جائے گا۔

مثلاً نصیر کہتے ہیں:

پرائی چادر مہتاب شب میکش نے جیوں سے

کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

شخص اگر حسن بھی حالی کی بہت سی باتوں کو "غلط" قرار دینا چاہتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں

"حالی کے بڑے نقاد ہونے کی دلیل یہ ہے کہ انھوں نے بہت سی غلط

باتیں کہیں لیکن وہ سب مقبول اور موثر ثابت ہوئیں اور وہ باتیں

"ملن اور ایک یورپین محقق" کی سند پر تھیں۔ اس لیے اس کا صحیح

سمجھنا جانا لازمی تھا۔ لیکن ان کے مقبول اور موثر ہونے کی وجہ

در اصل یہ ہے کہ پرانی باتیں اس لیے اڑ گئیں کہ وہ خود سوکھے پتوں

کی طرح تتر بتر ہونے کو تیار تھیں۔" (فکر و نظر۔ حالی نمبر ۲۷)

ایک ہی سانس میں فاروقی نے مستطاد باتیں کہہ کر اپنے بڑے نقاد ہونے کی دلیل خود

پیش کر دی ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ کوئی غلط بات "مقبول" بھی ہو اور موثر بھی ہو تو

وہ غلط نہیں رہتی بلکہ "غلط اعوام" ہو کر وہ صحیح بن جاتی ہے۔ ان کی تضاد بیانی سے

ظاہر ہے کہ پہلے وہ یہ کہہ دیتے ہیں کہ چونکہ حالی کی باتوں کو "ملن اور ایک یورپین

تحقیق" کی سند حاصل تھی اس لیے وہ صحیح سمجھ لی گئیں۔ لیکن فوراً ہی اپنی بات کی تردید

کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ہم خود ان کی باتوں کو قبول کرنا چاہتے تھے، اس لیے وہ مقبول اور موثر ہوئیں۔ حالی پر اعتراض کرنے والے معلوم نہیں بے سوچے سمجھے اس قسم کے اعتراضات کیوں کرتے ہیں۔ وہ یہ نہیں دیکھتے کہ وہ خود اپنے اعتراض کی تردید کر رہے ہیں۔ بہ ہر حال یہ ایک نفسیاتی کمزوری ہے۔ شکسپیر کے بارے میں ایک ادیب نے یہ بات کہی تھی کہ اس پر اعتراض کر کے ناقدین اپنے آپ کو ایک آدھ انچ اونچا سمجھتے ہیں۔ بالکل یہی نفسیاتی الجھن حالی کے ناقدین کی بھی ہے۔



ابن الوقت کی عصری معنویت

”ابن الوقت“ ۱۸۸۸ء میں شائع ہوا۔ یہ ناول نذیر احمد کے بہت اہم اور مقبول ناولوں میں سے ہے۔ اس ناول کا موضوع مغربی تہذیب کی اندھی تقلید کے برے نتائج ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کا زمانہ ہندوستان کی تاریخ میں بہت اہم موڑ تھا۔ جیسے ہی ہندوستان میں انگریزوں کے قدم دوبارہ مضبوطی سے جم گئے مغربی تہذیب کی یلغار پوری شدت سے ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب نذیر احمد کے سماجی اور سیاسی خیالات اور تصورات پختہ ہو چکے تھے۔ انھوں نے اپنے پختہ شعور کی روشنی میں اس وقت کے ہندوستانی حالات پر نظر کی اور ان پر غور کرنے کے بعد وہ جس نتیجے پر پہنچے۔ اس کو ابن الوقت میں پیش کر دیا ہے۔ ابن الوقت میں مغربی تمدن اور تہذیب کی اندھی تقلید کی مخالفت اور مذمت کی گئی ہے۔ اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہئے کہ وہ مغرب کی ہر چیز کو برا سمجھتے تھے۔ اس کے برخلاف انھوں نے ہمیشہ مغربی تہذیب کی اچھی باتوں کا خیر مقدم کیا ہے۔ انگریزی حکومت اور مغربی تمدن کی لائی ہوئی بہت سی برکتوں کو دل کھول کر سراہا۔ اکثر موقعوں پر تو انھوں نے انگریزی تعلیم کی اہمیت اور ضرورت کو بھرپور طور پر واضح کرنے کی کوشش کی۔ انگریزوں اور مغربی طور طریقوں کو اور ضرورت کو بھرپور طور پر واضح کرنے کی کوشش کی۔ انگریزوں اور مغربی طور طریقوں کو نفرت اور حقارت کے جذبے سے دیکھنے کی مخالفت کی اور ان کے ساتھ مفاہمت کرنے کی تلقین کی لیکن وہ ان تمام باتوں کے باوجود اس بات کے بھی قائل نہیں تھے کہ ہندوستانیوں کو مغربی تہذیب اختیار کر لینا چاہئے۔ ابن الوقت میں درحقیقت انھوں نے مغربی تہذیب و تمدن کی نہیں بلکہ مغرب زدگی کی مخالفت کی ہے۔ ان مخالفتوں کی ان کے پاس محقول وجوہات تھیں۔ انسانی زندگی میں سماج کو جو اہم ترین مقام حاصل رہتا ہے اس پر ہمیشہ نذیر احمد کی نگاہ رہی ہے۔ وہ ہمیشہ فرد کو اس کے سماجی حالات کی انصاف سے دیکھتے ہیں۔ گو وہ سماج کو ایک ارتقاء پذیر

چیز سمجھتے ہیں۔ لیکن سماج میں ایسی تبدیلیوں کے مخالف تھے جو یک وقت اپنے قدیم رشتوں کو توڑ کر آزاد ہونا چاہتی ہیں۔ اس لیے وہ فرد کی ایسی حرکت کو اچھا نہیں سمجھتے جو اسے اپنے سماج سے علیحدہ کر دے۔ ابن الوقت اپنے سماج کو بہتر بنانے کی دھن میں ایسے رشتہ توڑ لیتا ہے۔ وہ انگریزوں کی نقالی اور ان کی اندھی تقلید میں اپنی اور اپنے سماج کی نجات دیکھ رہا تھا۔ منذر احمد نے ابن الوقت میں اسی بات کو پیش کیا ہے کہ سماجی زندگی کے قدیم اور اہم رشتوں کو توڑ کر ترقی کی دھن میں اندھا دھند جانے کے کتنے زیروں نتائج ہو سکتے ہیں۔

"ابن الوقت" کو منذر احمد نے اس وقت لکھا تھا جب کہ وہ ملازمت سے سبک دوش ہو گئے تھے۔ جیسا "حیات منذر" کے مولف افتخار عالم نے لکھا ہے۔

"غرض پنشن لینے کے بعد مولانا نے سب سے اول ۱۸۸۸ء میں یہ

کتاب تصنیف فرمائی۔"

وظیفہ کے بعد منذر احمد کا بڑھتے ہوئے مغربی تمدن کے خلاف آواز اٹھانا ظاہر کرتا ہے کہ ان کی نگاہ ہمیشہ سماجی زندگی اور سماجی تبدیلی پر کتنی گہری پڑتی تھی۔ انھیں اپنی ملازمت کے دوران لازمی طور پر بے شمار انگریزوں، ہندوستانی عہدیداروں سے سابقہ پڑ چکا تھا۔ اور ان کی باریک بین نگاہوں نے دیکھ لیا کہ یہ طبقہ اپنی زندگی، پائندہ روایات اور طریقہ زندگی کو چھوڑ کر مغربی تمدن و تہذیب کے سیلاب میں اپنے آپ کو بہا دینے میں اپنی نجات سمجھ رہا تھا۔ منذر احمد نے مغربی تمدن کی اندھی تقلید کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ وہ مغرب کی اچھی چیزوں کی جن کے بغیر اس زمانے میں زندگی گزارنا مشکل تھا، مخالفت نہیں کرتے تھے بلکہ ان کی تائید کرتے ہیں۔ اور ان کی ترویج و اشاعت کر کے حتی المقدور اسے مقبول بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی حکومت نے تعلیم کی اشاعت کی کوشش کی۔ منذر احمد نے کبھی بھی اس کی مخالفت نہیں کی بلکہ انھوں نے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور عورتوں کی تعلیم کی اہمیت اور ضرورت کو واضح کر کے انفرادی طور پر خود اس ذمے داری کو پورا کیا۔ "مرآة العروس" اس ذمہ داری کو پورا کرنے کی ایک مستحسن کوشش ہے۔ جس میں انھوں نے یہ بھی بڑے موثر انداز میں دکھایا ہے کہ انگریزی

تعمیم کا حاصل کرنا کس قدر ناگزیر ہے۔ اسی طرح انہوں نے مغربی تہذیب کے ساتھ جو سائنس کی برکت آئی تھی اس کا نہ صرف خیر مقدم کیا بلکہ سائنس کی ابتدائی معلومات کو "بنات النعش" مکھ کر عورتوں کے ذہن نشیں کرنے کی بھی کوشش کی تھی۔ نذیر احمد کی اس کوشش کے بارے میں ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں

"مختلف وجوہ سے نذیر احمد نے عورتوں کو زیادہ کمزور پایا۔ اور مناسب سمجھا کہ ان کو پہلے مضبوط بنایا جائے۔ اسی لیے ان کے ناوں "مرآة العروس" اور "بنات النعش" وجود میں آئے، جن میں علاوہ اور باتوں کے ذہن کی بالیدگی کے لیے سائنس کے مختلف مسائل پر روشنی ڈالی گئی۔ مثلاً "بنات النعش" میں زمین، وزن، مخصوص، ہوا کا داب، کشش اتصال مقناطیس۔ زمین گول ہے اور آفتاب کے گرد گھومتی ہے۔ اور اسی قسم کے بہت سے مسائل کو اس لیے بیان کیا گیا ہے کہ شعور میں عقلی عنصر غائب ہو جائے۔ زندگی کے رشتے منطقی طور پر سمجھ میں آجائیں۔ مفروضات سے ہٹ کر عورتیں حقیقت کی روشنی میں چلنے پھرنے لگیں اور نئی نسل عقل کی توانائی کے ساتھ آگے بڑھے۔"

اس بیان سے بھی صاف ظاہر ہے کہ نذیر احمد مغرب کی ان چیزوں کو جو "عقل کی توانائی" اور زندگی کے رشتے کو منطقی طور پر سمجھنے کی صلاحیت پیدا کرتے ہیں بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ اور ان کو اختیار کر لینے میں ملک و قوم کی ترقی دیکھتے ہیں۔ علی عباس حسینی نے "ابن الوقت" کے مستحق کہا ہے۔

"اب رہا ابن الوقت تو غالباً سرسید کے مذہبی خیالات کی رو سے اس لیے بھی مسلمانوں کے رفی مرتھے۔ انھیں کو لوگ نیچری اور لامذہب کرستان اور نہ جانے کیا کیا کہتے تھے اور انھیں کو اسطرح کے واقعات پیش آتے تھے جو ابن الوقت کے سوانح کے سلسلے میں بیان کیے گئے

ہیں۔" (معیاری ادب ص ۳۳-۱۹۸۰ء)

اسی بات کو نصیق انجم نے "ابن الوقت" کے دیباچہ میں یوں بیان کیا ہے۔

ابن الوقت میں نذیر احمد کھل کر سرسید کی مخالفت کرنے پر اتر آتے ہیں۔ وہ سرسید سے صرف اس حد تک متفق ہیں کہ مسلمان مغربی تعلیم حاصل کریں اور ملازمت کریں۔ باقی باتوں میں سرسید پر کڑی تنقید کرتے ہیں۔ ابن الوقت سرسید کی مکمل تصویر ہے اور، چہ الا سلام خود نذیر احمد کی۔“

اس میں کوئی شک نہیں کہ نذیر احمد کئی باتوں کو سرسید سے مختلف انداز فکر رکھتے تھے۔ ”ابن الوقت“ کی تحقیق کے زمانے میں سرسید کی بعض باتیں بھی یقیناً ان کے پیش نظر تھیں۔ لیکن ابن الوقت کو سرسید کی تصویر قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ ناول نگار اپنے اطراف کی زندگی سے مواد حاصل کرتا ہے۔ اس کے باوجود ابن الوقت، سرسید نہیں ہے۔ ابن الوقت کا کردار سرسید سے متاثر ہو کر تخلیق کیا گیا ہے لیکن یہ سرسید کی تصویر نہیں ہے۔ اسی میں جگہ جگہ خود نذیر احمد کے خیالات ابن الوقت کی زبانی بیان ہوئے ہیں۔ انگریزی حکومت نے جو تعلیمی نظام بنایا تھا اس کے نقائص ان کے پیش نظر تھے۔ نذیر احمد کو یہ احساس تھا کہ انگریزی نظام تعلیم صرف ایسے افراد کو پیدا کر سکتا ہے جو حکومت کے نظم و نسق کی ضرورتوں کو پورا کر سکیں۔ اس لیے ان کی کھپت صرف سرکاری ملازمتوں یا ایسی ملازمتوں میں ہو سکتی ہے۔ انھوں نے آج سے سو سال پہلے یہ بات محسوس کر لی تھی کہ ملازمتیں ایک حد تک ہی مل سکتی ہیں۔ لیکن ایک زمانہ آئے گا جب ملازمتیں مہنی مشکل ہو جائیں گی اور بے روزگاری پھیلے گی۔ آج تعلیم یافتہ بے روزگار اسی تعلیمی نظام کی دین ہیں۔ نظام تعلیم کی بنیادی خرابی کو ابن الوقت کی زبانی نذیر احمد نے یوں بیان کیا ہے

”سررشتہ تعلیم کا سنا اثر ضرور دیکھنے میں آتا ہے کہ لکھنے پڑھنے کا چرچا پہلے سے زیادہ ہو گیا ہے۔ جن لوگوں میں پڑھنے لکھنے کا دستور نہ تھا وہ بھی اپنے بچوں کو پڑھانے لگے ہیں۔ بلکہ اس قسم کے لوگ بکثرت ہیں۔۔۔۔۔ مگر اس تعلیم سے ملک کو فائدہ کے عوض الٹا نقصان پہنچنے والا ہے لوگ صرف نوکری کی طمع سے بڑھتے ہیں نوکری ہی ان کے نزدیک پڑھنے کی غرض و غامضت ہے۔ نوکری کے سنے ان کو تیار بھی

کہ جاتا ہے۔ اور ان کا مبلغ عموماً بھی وہیں تک ہے۔ مجھ کو حقیقت میں سخت حیرت ہوتی ہے کہ اتنی نوکریاں کہاں سے آئیں گی۔" (ابن الوقت ص ۱۴۱-۱۹۸۰ء، دہلی)

اسی طرح انگریزوں نے ہندوستان کے پنچایتی نظام کو ختم کر کے عدالتیں قائم کر دیں۔ عدالت میں فیصد صرف گواہی اور ثبوت کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ جو بھی گواہی اور ثبوت فراہم کر دے وہ جیت جاتا ہے۔ عدالتی فیصد اتنی دیر میں ہوتے ہیں کہ بعض اوقات فیصد سے فائدہ اٹھانے والے خود دنیا میں نہیں رہتے۔ پھر یہ کہ عدالتی کارروائیوں میں آدمی استغیر بار ہو جاتا ہے کہ اس کی جیت بھی ہار میں بدل جاتی ہے۔

نذیر احمد نے ابن الوقت کی زبانی اپنے ان خیالات کا اظہار یوں کیا ہے

"اول تو ایک کے اوپر ایک عدالتیں اتنی ہیں کہ ان شیرے کے کھیتوں سے نکلن مشکل دوسرے وکیل محتار ایسے جھانے دیتے ہیں کہ کیسا ہی سبنا آدمی کیوں نہ ہو۔ ان کے دھوکے میں آہی جاتا ہے۔ پھر عدالت کے انصاف کی نسبت لوگوں کی عام رائے ہے کہ جو جیتا وہ بار اور جو ہار اسو مراد۔ اور فی الواقع عدالتوں کی کارروائیاں اس قدر ہٹھی ہوتی ہیں کہ اسٹامپ اور طبانوں اور محنتانوں اور شکرائوں کے خرچوں کے بار سے فریقین ادھر جاتے ہیں۔ یعنی عدالت میں مقدمہ جیتنے معنی ہیں کہ جائداد و متنازعہ فیہ نذر خرچہ عدالت۔ حقیقت میں کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ سب قاعدے قانون السداد فساد کی غرض سے جاری کئے جاتے ہیں اور نتائج کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا قانون باعث فساد ہے۔" (ابن الوقت ص ۱۴۶)

یہ تمام خیالات نذیر احمد کے ہیں اس وجہ سے یہ سمجھنا کہ ابن الوقت، سرسید کی تصویر ہے، صحیح نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبداللہ بھی اس کو سرسید کی تصویر سمجھنا، غلط قرار دیتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

خیاں کیا گیا ہے کہ ابن الوقت کے لباس میں نذیر احمد نے سرسید پر

یوٹ کی ہے اور وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ شاید نذیر احمد نے سرسید کے مروج کو قبول عام کے خلاف کسی پوشیدہ جذبہ رقبت سے مغلوب ہو کر یہ کتاب لکھ کر اپنے دل کی بھڑاس نہا ہے۔ مگر یہ سب کچھ قیاس ہی ہے۔ کیوں کہ نذیر احمد سید صاحب کے جہالت مداح تھے اس لیے اختلافات کے باوجود سید صاحب کے خلاف کچھ لکھنا قرین قیاس بات نہیں۔ اس کے علاوہ کوئی دستاویزی ثبوت بھی اس بدگمانی کے حق میں موجود نہیں۔ ایسی صورت میں اس کو خواہ مخواہ سرسید کی تصویر قرار دینا خود سید صاحب کی ذات پر حملہ اور بہت بڑی نا انصافی ہے۔ کیوں کہ ابن الوقت میں داخلی طور پر کئی باتیں ایسی موجود ہیں جو سید صاحب کی ذات ستودہ صفات میں ہرگز موجود نہ تھیں۔ اس کے علاوہ سرسید کا تہذیبی اس ابن الوقت میں نہیں پایا جاتا۔ ہماری رائے میں ابن الوقت سرسید کی تصویر نہیں۔ (سرسید اور ان کے نامور رفقاء۔ ص ۲۶۴۔ دہلی)

”ابن الوقت“ میں نذیر احمد ایک ایسے ہندوستانی کی تصویر پیش کرتے ہیں جو بڑی سوجھ بوجھ کے باوجود مغرب زدگی کا شکار ہو جاتا ہے۔

نذیر احمد نے اپنے مختلف ناولوں میں جس نفسیاتی بصیرت سے کام لیا ہے۔ اس کے پیش نظر پروفیسر عبدالقادر سروری اپنی کتاب ”دنیاے افسانہ“ میں انھیں بجا طور پر ماہر نفسیات کہتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی اپنی کتاب ناول کی تنقیدی تاریخ میں اردو کے ہر اس ناول نگار کو جو یورپ کے فن کو اپنی ادبی روایات کے مطابق پرستہ چاہتا ہے۔ اس بات کا مشورہ دیتے ہیں کہ وہ نذیر احمد کے ناولوں کو غور سے پڑھے کیوں کہ ان کے ذریعہ نفسیاتی حالات ادا کرنے کا فن وہ بالکل اسی طرح سیکھ سکتا ہے جیسے کسی ناول نگار سے۔ ”نذیر احمد نے جس نفسیاتی بصیرت کے ساتھ اپنے کردار پیش کیے ہیں وہ آج بھی اردو ناول نگاری میں ان کی اہمیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ اچھا اور اعلیٰ درجہ کا ادب جس طرح ایک بصیرت عطا کرتا ہے اس لحاظ سے بھی اس کی معنویت ہر زمانے میں رہتی ہے۔ نذیر احمد کی ناول نگاری کی اہمیت اردو میں اسی وجہ

سے ہمیشہ رہے گی۔ انھوں نے یوں اپنے مختلف ناولوں میں لیکن خاص طور پر "ابن الوقت" میں نفسیاتی ژرف نگاہی کا غیر معمولی ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے ابن الوقت کی انگریزی وضع اختیار کر لینے کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ اس کا رہن بہن، باس اور وضع قطع ہی مغربی نہیں ہو گئی تھی۔ بلکہ وہ غذا بھی انگریزی انداز کی کھانے لگا تھا حالانکہ اس کا دل بہت پٹے ہندوستانی کھانوں کے لیے ترستا ہے۔ انسان جب غیر فطری زندگی گزارنے لگتا ہے تو پھر زندگی اس کے لیے مصیبت بن جاتی ہے۔ کیوں کہ وہ اپنے سماج سے کٹ جاتا ہے۔ اور خاص قسم کی تنہائی میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ ابن الوقت ایک ایسی زندگی گزار رہا تھا جس کا وہ فطری طور پر عادی نہ تھا۔ ہندوستانی یا مشرقی طرز زندگی گزارنا اس کی فطرت میں داخل تھا۔ لیکن وہ ایک نئی طرز زندگی اپنے اوپر لا رہا تھا۔ نذیر احمد نے اس بات کو بڑی نفسیاتی آگہی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ "ابن الوقت" کی حالت یوں بیان کرتے ہیں

"وہ بھائی بھتیجیوں اور دوسرے رشتہ داروں کی مفارقت کے خیال سے متاثر ہو رہا تھا۔ رشتہ دار تو رشتہ دار، اسے ہندوستانی سوسائٹی کے چھوٹ جانے کا بھی افسوس تھا۔ اور ہم نے تحقیق سے سنا ہے کہ اس نے بارہا اپنے رازداروں سے کہا کہ میرے یہاں کے کھانے کی ساری چھاؤنی میں تعریف ہے۔ مگر میرا یہ حال ہے کہ انگریزی کھانا کھاتے ہوئے اتنی مدت ہوئی کہ ایک دن مجھے سیری نہیں ہوئی اور میں ہر خواب میں اپنے تئیں ہندوستانی کھانا کھاتے دیکھتا ہوں۔"

نذیر احمد نے ابن الوقت کو خواب کی حالت میں ہندوستانی کھانا کھاتے ہوئے دکھا کر بڑی ہی نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ اور اپنے آپ کو فرائڈ سے پہلے "ماہر نفسیات" ثابت کر دیا ہے۔ فرائڈ بیسویں صدی کا بہت ہی معروف ماہر نفسیات اور تھمسن نفسی کا نظریہ پیش کرنے والا ہے۔ وہ خواب کے تعلق سے لکھتا ہے کہ خواب اصل میں نا آسودہ خواہشوں کی آسودگی کا ذریعہ ہیں۔ انسان جب شعوری زندگی میں اپنی خواہشوں کو پورا نہیں کر سکتا ہے تو وہ خواب میں ان خواہشوں کو پورا کر لیتا ہے۔ یہ بات فرائڈ نے بہت بعد میں پیش کی تھی۔ فرائڈ سے بہت پہلے نذیر احمد نے خواب کی یہ نفسیاتی

وجہ دریافت کر لی تھی۔ اس نفسیات دانی کی وجہ سے ان کے کردار حقیقی اور زندگی سے معمور نظر آتے ہیں۔

نذیر احمد کی اس نفسیاتی نگہی کے باوجود بعض ناول کے نقاد ان کے کرداروں پر معترض ہوتے ہیں۔ جیسا ڈاکٹر احسن فاروقی نے "ابن الوقت" کے تعلق سے لکھا ہے

"ابن الوقت بھی تمثیلی مجسموں کا ایک نفیس المیہ ہے۔" یہ تمثیلی مجسمہ کیا ہوتا ہے؟ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی۔ اس کے ساتھ انھوں نے تمثیلی مجسموں کا ایک نفیس المیہ بھی کہا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے کردار مجسموں کی طرح بے جان ہوتے ہیں۔ لیکن دلچسپ تضاد یہ ہے کہ انھوں نے ان نام نہاد مجسموں کو "زندہ"، "پرائیڈ" اور "جاندار" ثابت کیا ہے۔ "ابن الوقت" کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"اس کے مجسموں میں وہ زور نہیں ہے جو "توتہ النصوح" کے

مجسموں میں ہے مگر پھر بھی وہ سب جاندار ہیں۔"

ڈاکٹر احسن فاروقی نے چونکہ نذیر احمد کے ناولوں کو تمثیلی کہہ دیا ہے شاید اسی وجہ سے وہ ان کے کرداروں کے تعلق سے کہتے ہیں کہ یہ "جاندار مجسمے" ہیں۔ اگر وہ غور کرتے تو ان کو معلوم ہوتا کہ ابن الوقت بھی قطعی اسم بامسمیٰ نہیں ہے۔ وہ خود جانتے ہیں کہ ابن الوقت کسے کہتے ہیں۔ ان کے الفاظ میں "جو بدلتے زمانے کا ساتھ دینے کے لیے اپنے خیالات اور معاشرت" بدلے وہ ابن الوقت ہے۔ حالانکہ ابن الوقت قطعی ابن الوقت نہیں ہے۔ کیونکہ اس زمانے میں جب ہندوستانی فوج کا غلبہ رہتا ہے اور انگریزوں کو تہ تیغ کیا جا رہا تھا اور انگریزوں کا ساتھ دینا اپنی جان جو کھوں میں ڈالنا تھا اس وقت بھی ابن الوقت ایک انگریز کی جان بچاتا ہے۔ اگر وہ صحیح معنوں میں ابن الوقت ہوتا تو ایسے موقع پر اپنی جان کو خطرہ میں ڈال کر نوبل کی جان نہ بچاتا۔ اس کے علاوہ "ابن الوقتی" سے اس کی فطرت کتنی دور تھی۔ اس کا اظہار اس موقع پر بھی ہوتا ہے جب نوبل کی جگہ شارپ لیتا ہے۔ "ابن الوقتی" کا تقاضا تو یہ تھا کہ ابن الوقت شارپ کی مرضی کو دیکھتے ہوئے اپنے آپ کو بدل لیتا۔ لیکن ابن الوقت نے

اپنی وضع نوہں کے زمانے میں جیسی قائم کر لی تھی اسی پر قائم رہتا ہے۔ جس کی وجہ سے شارب کا عتاب اس پر نازل ہوتا ہے۔ بہر حال نذیر احمد کے سارے کردار انسانی صفات سے مملو ہیں۔ شارب بھی اسم ہامسی نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اس کے مراسم حقہ الاسلام کے ساتھ اتنے خوش گوار نہ ہوتے۔ وہ تو صرف ابن الوقت ہی کے لیے "شارب" رہا۔ پھر خود ابن الوقت کے ساتھ اس کی شارب پنس (Sharpness) حقہ الاسلام کے سچی نے ختم ہو جاتی ہے۔ جس طرح سے حقیقی زندگی میں بعض انسان ایسے ہوتے ہیں جن میں بعض صفات ان کے نام کے مطابق ہوتی ہیں۔ بالکل اسی طرح نذیر احمد کے کردار بھی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی کو بار بار یہ کہنا پڑتا ہے کہ نذیر احمد کو چونکہ کیوں موزوں نام نہیں ملا۔ اس سے انھوں نے اپنے کرداروں کو ایسے نام دیے ہیں نذیر احمد کو جیسے عربی کے جمید عالم کے تعلق سے یہ کہنا کہ انھیں کوئی "موزوں نام" نہیں مل سکا۔ اسی وجہ سے انھوں نے ایسے نام دیے ہیں جو ان کی صفت کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا دعویٰ ہے جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ جو نققاد کوئی مات فرض کر کے جب حقیقت سے آنکھیں پھراتا ہے تو وہ کسی دار کتنی قضا و قسم کے باتیں کر کے اپنی کہی ہوتی بات کی خود ہی تردید کرتا ہے۔

نذیر احمد کو جو نققاد پہلا ناول نگار تقسیم نہیں کرتے ان کی مجبوری یہ ہے کہ وہ ناول کی لچک اور وسعت کو نہیں جانتے۔ یہ ایک ایسی صنف ادب ہے جس کو سب سے زیادہ غیر صولی کہا گیا ہے۔ اور چنانچہ صنف کے کہنے کے مطابق یہ صنف شارب کی طرح ہر چیز کو مضمّن کر لیتی ہے۔ اس کے باوجود ناول اور تمثیلی قصوں میں بڑا فرق ہے جب کبھی اور جہاں کہیں کسی نقاد نے اس تغاوت کو پیش نظر نہیں رکھا ہے وہ بے میں ناول کو تمثیلی قصہ اور تمثیلی قصے کو ناول سمجھ بیٹھتا ہے۔ جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں بعض نقادوں نے بعض تمثیلی قصوں کو اردو کا پہلا ناول ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں ایک قصہ تو بڑے اہتمام سے شائع کیا گیا ہے۔ جس پر ہم بحث کر چکے ہیں۔ ناول اور تمثیلی قصے میں بنیادی فرق یہ ہوتا ہے کہ تمثیلی قصے کا زمان و مکاں یا پس منظر عام طور پر مطلق ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف ناول کا پس منظر حقیقی اور واقعی ہوتا ہے۔ ناول میں کسی خاص عہد اور زمانے کی صاف

طور پر نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ تمثیلی قصے میں ایسا نہیں ہوتا۔ اسی طرح ناول کی کردار نگاری اور تمثیلی قصے کی کردار نگاری میں بھی فرق ہوتا ہے۔ جس کی بحث اوپر آچکی ہے۔ اس کے علاوہ ادبی اصناف کا عروج و زوال وقت کے تقاضوں کے مطابق ہوتا ہے۔ خاص قسم کے حالات اور خاص قسم کی ضرورتیں کسی بھی صنف ادب کی پیدائش اور اس کے فروغ کا سبب بنتی ہیں۔ ناول کی پیدائش اور فروغ کا مطالعہ اگر اس نقطہ نظر سے کیا جائے تو یہ بات صاف طور پر ثابت ہوتی کہ دنیا بھر میں ناول نگاری اسی وقت شروع ہوئی ہے جبکہ ایک ماحول اس کا پیدائش کا بنا ہے۔ ان تمام اسباب کو فراموش کر کے بعض عناصر ہی کو پیش نظر رکھا جائے تو کسی بھی قصہ کو ناول کہا جاسکتا ہے۔ بقول عزیز احمد ناول کے بعض عناصر تو وچی کی "سب رس" یہ بھی مل جاتیں گے۔ صرف اس بنا پر "سب رس" کو اردو ناول قرار دینا ظاہر ہے کہ ایسی کوشش ناول کے فن اور اس کے وجود میں آنے کے اسباب سے ہماری نا واقفیت کا ثبوت ہوگی۔ اس سے نذیر احمد اردو کے پہلے ناول نگار ہیں۔

اردو ناول نگاری میں نذیر احمد کی اہمیت اس لیے بھی رہے گی کہ ان کے ناولوں میں عصری معنویت ملتی ہے۔ نذیر احمد نے ہمارے تعلیمی نظام اور عدالتوں کے قیام کے تعلق سے "ابن الوقت" میں جو باتیں کہی ہیں وہ سو سال گزرنے کے باوجود بھی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس کے علاوہ انھوں نے "ابن الوقت" میں ہندوستانی تاریخ کے ایک ایسے موڑ کو پیش کیا ہے جس کے مسائل اور حالات سے واقفیت ضروری ہے۔ کوئی بھی قوم اپنی تاریخ سے غافل ہو سکتی ہے نہ اپنے ماضی کو فراموش کر سکتی ہے۔ کیونکہ ماضی کی روشنی میں ہم اپنے حال اور مستقبل کو متعین کر سکتے ہیں۔ اسی وجہ سے نذیر احمد کے ناولوں کی اہمیت سے رد گردانی نہیں کی جاسکتی۔ کیونکہ انھوں نے ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات اور مسائل کو جس باریک بینی کے ساتھ پیش کیا ہے اس سے ہم اپنے ماضی کے ایک خاص حصے سے بہترین طریقے سے واقفیت حاصل کر لیتے ہیں۔ اس دور کے انسانوں کو جو مسائل درپیش تھے اور ان کو حل کرنے کی جس طرح کوشش ہو رہی تھی۔ ان تمام باتوں کا اندازہ جس طرح نذیر احمد کے ناولوں سے ہوتا ہے اس دور کی تاریخی کتابوں سے بھی نہیں ہو سکتا اس لحاظ سے

بھی نذیر احمد کے نادوؤں کے اہمیت ہمیشہ رہے گی۔

نذیر احمد نے "ابن الوقت" میں جن سیاسی اور اقتصادی حالات کے شعور کا ثبوت دیا ہے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان حالات کو سمجھنے کی کتنی گہری بصیرت رکھتے تھے۔ نذیر احمد نے "ابن الوقت" میں انگریزوں کے سیاسی تسلط سے ہندوستان کے صدہا سال کا معاشی نظام زندگی جس طرح تباہ ہو گیا تھا اس کا جائزہ معاشی تاریخ کے ایک مورخ کی طرح لیا ہے اور وہی نتائج اخذ کیے ہیں جو کارل مارکس سے لے کر ہندوستان کی معاشی تاریخ کے مورخ ریش دت اور پنڈت جواہر لعل جیسے مدبر نے اخذ کیے ہیں۔ نذیر احمد نے انگریزوں نے جو قدیم نظام ختم کر کے جدید معاشی نظام قائم کیا اور اس کی وجہ سے ہندوستان میں جو معاشی ابتری آئی اس کا بڑا ہی تفصیلی اور بصیرت افروز جائزہ لیا ہے۔ نذیر احمد "ابن الوقت" کی زبانی ہندوستان کے معاشی نظام کے تعلق سے کہتے ہیں۔

ہندوستان کی رعایا پہلے کی نسبت بہت سقیم حال ہو گئی ہے اور یوماً فیوماً سقیم الحال ہوتی چلی جاتی ہے۔ ذرائع معاشی کے اعتبار سے ہندوستان کے لوگ چار طرح کے ہیں۔ اول کسان، دوم اہل حرفہ سوم خود پیشہ، چہارم تجارت۔

برطانوی حکومت کے قیام کے بعد ذرائع معاشی کے تمام شعبے متاثر ہوئے اور روز بروز ان کی حالت خراب ہو رہی تھی۔ وہ بتاتے ہیں کہ کسان سے مراد صرف کاشتکار نہیں ہے بلکہ وہ تمام لوگ جو زراعت سے تعلق رکھتے ہیں وہ سب شامل ہیں "کسان کی قسم میں تعلق دار سے لے کر ہلوا ہے تک، زمین دار، کاشت کار باقصاص سب داخل ہیں۔ جو زمین سے معاش پیدا کرتے ہیں۔"

انگریزی حکومت نے لگان وصول کرنے کا جو طریقہ اختیار کیا تھا اس کی وجہ سے زمین سے معاش پیدا کرنے والوں پر کاری ضرب لگی تھی، ایسا کیوں اور کیسے ہوا اس تفصیل "ابن الوقت" یوں بتاتا ہے

"انگریزی عمل داری سے پہلے نہ کوئی رقبے کی پیمائش کرتا تھا اور نہ

کوئی اقسام زمین دیکھتا تھا۔ پچھلی جمع پر نظر کر کے یا بہت سیانیت کی تو سرسری طور پر صورت حال دیکھ کر گاؤں چھٹے انکل بچو ایک جمع شہرادی۔ چھٹی پائی۔ اس کے ہزاروں لاکھوں تحریری ثبوت موجود ہیں کہ ہندوستانی گورنمنٹوں میں طرح طرح کے ظلم ہوتے تھے۔ مگر سرکار مال گزاری کے بارے میں ہمیشہ سرکار ہی مظلوم تھی۔ زمین دار لوگ کارپردازان سرکاری کے ساتھ سازش کر کے جمع کم کراتے چپے جاتے تھے اور پھر جمع کے وصول کا یہ حال تھا کہ شاید نادار کوئی بھلا مانس زمین دار وقت پر دیتا ہوگا۔ دو دو چار چار برس کی باقی داری تو ایک بات تھی کہ جب بہت باقی بڑھ جاتی تو آخر کو ادھی تہائی پر فیصلہ ہوتا تھا^{۱۳۷} ابن الوقت (۱۳۷)

کاشت یا کسان بھی پرانے معاشی نظام میں کافی حد تک محفوظ تھے۔ ان پر بے جا ظلم نہیں ہوتا تھا۔ کیونکہ یہ زمین دار خود ان کو زیادہ پنوڑتے نہ تھے۔ اس کی وجہ تھی اس کو نذیر احمد بیان کرتے ہیں:

”رہے کاشتکار ان کو تو یوں سمجھو کہ گویا سرکار کی رعیت ہی نہ تھے۔ ان کا نیک و بد، نفع و نقصان سب بہ اختیار زمین دار مگر چونکہ زمین دار کا اپنا مفاد تھا۔ ہر زمین دار کاشتکاروں کو اپنی دوست سمجھتا تھا۔ ضرورت پڑنے پر ختم و تقاوی سے اس مدد کرتا۔ خرید مویشی و شادی بیاہ تک کے لیے اس کو قرض دیتا۔ پھر نقدی لگان کا دستور نہ تھا۔ فصل پک کر تیار ہو گئی۔ زمین دار کاشت کار دونوں نے یا۔ غلبہ بانٹ لیا، کم ہوا تو کم لیا زیادہ ہوا تو زیادہ۔ نہ جنت نہ تکرار۔ اللہ اللہ خیر صلاح خلاصہ ہندوستان سرکاروں کے انتظام مال گزاری کا“
(ابن الوقت ۱۳۷)

ہندوستانی سرکاروں کے انتظام مال گزاری کا پوری طرح جائزہ لینے کے بعد نذیر احمد انگریزی گورنمنٹ کے انتظام مال گزاری کا تجزیہ کرتے ہیں اور دونوں میں جو فرق ہے اسے ظاہر کر کے بتاتے ہیں کہ انگریزی حکومت نے کس طرح کسان اور زمینداروں

نے زمین دار اور کاشت کاروں میں ہمدردی اور معاونت کی جگہ
عداوت اور کشمکش پیدا کر دی ہے۔ اب وہ اگلے ”دہی جتھے ٹوٹ
پھوٹ کر گھر گھر چودھری اور کھیت کھیت زمین دار ہو گئے۔“

اسی طرح سے نذیر احمد ہم کر ایک نئی آگہی اور بصیرت بخشتے ہیں۔ ہم اپنے ماضی سے نہ
صرف واقف ہو جاتے ہیں بلکہ اس کو ایک نئے زاویہ سے دیکھنے لگتے ہیں۔ جو ہاتھیں
نذیر احمد نے پیش کی ہیں وہ غیر افسانوی ادب یعنی تاریخ، معاشیات جیسے علوم میں
بھی نہیں ملتیں۔ افسانوی ادب میں نہ ملیں تو کیا تعجب کی بات ہے۔ نذیر احمد نے
جس گہری بصیرت کے ساتھ ہندوستان کے معاشی حالات کا جائزہ لیا ہے اس ناول کو
اردو ناول نگاری میں ایک ممتاز مقام عطا کرتا ہے۔

ابن الوقت کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ انھوں نے مختلف مسائل
جن میں انگریزی اقتدار، معاشی حالات، مغربی تمدن کی تقلید، انگریزی حکومت کے
روشن پہلو شامل ہیں۔ ان سبھی باتوں کو انھوں نے بڑی عمدگی کے ساتھ بیان کر دیا
ہے۔ نذیر احمد کے ناول میں ان سب مسائل کے بیان کرنے اور ان پر بحث کرنے
سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ناول کے فن کی لچک اور وسعت کا خواہ غیر شعوری طور
پر ہی ایک احساس ضرور رکھتے تھے۔ اس لیے انھوں نے اس ناول میں پلاٹ اور کہانی
کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی ہے۔ حالانکہ یہ ناول ۱۹۸۸ء میں لکھا گیا ہے، جب کہ وہ
چار ناول لکھ چکے تھے۔ اس ناول کی کہانی بھی بہت معمولی ہے۔ ابن الوقت
ہندوستان کی پہلی جنگ آزادی کے زمانے میں ایک انگریز کو زخموں سے چور دیکھتا
ہے۔ اور صرف انسانی ہمدردی کے جذبہ سے متاثر ہو کر اس کو گھر لے آتا ہے۔ حالانکہ
ہندوستانی فوج کے سپاہی، گھوم رہے تھے۔ انگریزوں کی جان بچانا خطرہ مول لینا تھا
اس کے باوجود ابن الوقت، نوبل کی مدد کرتا ہے اور اس کی جان بچاتا ہے۔ دوبارہ
جب انگریزی فوج کا غلبہ ہوتا ہے اور وہ دوبارہ اقتدار حاصل کر لیتی ہے تو نوبل جو
انگریزی حکومت میں بڑا اثر و رسوخ رکھتا ہے۔ ابن الوقت کو جاگیر اور انگریزی
حکومت میں بڑا عہدہ پیش کرتا ہے۔ ابن الوقت جاگیر قبول نہیں کرتا انگریزی عہدہ
قبول کر کے ڈپٹی کلکٹر بن جاتا ہے۔ وہ نوبل کی صحبت، انگریزی تعلیم، مغربی تہذیب

کی خیرگی اور پھر اپنی مازمت اور عہدہ کی وجہ سے بالکل مغربی طرز زندگی اختیار کر لیتا ہے۔ اور نوبل سے ہر موضوع پر گفتگو کرتا ہے اور بحث بھی کرتا ہے۔ وہ انگریزوں کے ساتھ برابری سے ملتا ہے۔ نوبل اپنی صحت کی بنا پر انگلستان جلد جاتا ہے۔ اس کی جگہ شارپ آتا ہے۔ ڈارپ ان انگریزوں میں سے ہے۔ جو ہندوستانیوں کا برابری سے ہمیش آنا برداشت نہیں کرتے۔ اس کے علاوہ ابن الوقت کو جو نوبل کے زمانے میں بڑی اہمیت حاصل ہو گئی تھی اس سے بھی ملتے تھے۔ وہ بھی شارپ کے کان بھرنے لگے اور یہ باور کرنے میں کامیاب ہو گئے کہ ابن الوقت سرکاری خزانے سے ناجائز فائدہ حاصل کر کے ٹھاٹھ باٹ کی زندگی چاہتا ہے۔ لیکن ابن الوقت کے ایک عزیز حجتہ الاسلام کو جب سارے حالات معلوم ہوتے ہیں تو وہ شارپ کی بدگمانی کو دور کرتا ہے۔ حجتہ الاسلام، شارپ کا ماتحت بھی رہا تھا۔ اور شارپ کے بہ اعتماد آدمیوں میں سے تھا۔ اور یوں یہ معاملہ رفع دفع ہو جاتا ہے۔ اس کہانی اور پلاٹ میں نذیر احمد نے اس سارے پس منظر کو پیش کیا ہے جو انیسویں صدی کے ہندوستان کا تھا۔ اور اس صدی کے نصف آخر کے سارے اہم مسائل اور رجحانات سے بحث کی ہے۔ اس ناول میں طویل طویل بحثیں مکالمے اور تقریریں ہیں کہ بعض لوگ اسے ناول کہنے کے لیے تیار نہیں۔ حالاں کہ مغربی ادب میں ایسے بہت سے اہم ناول لکھے گئے ہیں جنہیں معمولی مفہوم میں ناول کہنا مشکل ہے جو زف وارن یچ نے اپنی کتاب The Twentieth century Novel میں۔ سیموئل بٹلر کے مشہور و معروف ناول کے متعلق لکھا ہے۔

”دی وے آف آل فلش دلپس اور بڑی اہم کتاب ہے۔ اس کو

معمولی مفہوم میں مشکل ہی سے ناول کہا جاسکتا ہے۔“

لیکن سارے مغربی ادب میں اس پر ناول کی حیثیت ہی سے تنقید اور بحث ہوتی ہے، نذیر احمد نے ”ابن الوقت“ کو معمولی مفہوم میں ناول نہ بنا کر اور اس میں مختلف قسم کی اہم بحثیں پیش کر کے اردو میں، انیسویں صدی ہی میں بیسویں صدی کے اس خاص قسم کے ناول کی بنیاد رکھی جس کو مباحثاتی ناول Novel of Discussion کہا جاتا ہے۔ اور جس کی وکالت میں ایچ۔سی۔ ویلڈ کہتا ہے:

”ہم سیاسی اور سماجی مسائل سے بحث کریں گے۔ ہم ادیبوں کو اس وقت تک پیش نہیں کر سکتے جب تک کہ یہ آزادی ہمیں حاصل نہ ہو۔ لوگوں کی کہانی کہنے سے کیا حاصل، اگر ناول نگار آزادی کے ساتھ ان کے مذہب، ان کے اعتقادات اور اس نظام سے بحث نہ کر سکے جو انھیں اپنی گرفت میں رکھنے کی کوشش میں کامیاب یا ناکام ہے۔“

ابن الوقت میں وہ ساری باتیں ملتی ہیں جس کے بارے میں ایچ۔سی۔ ویلے نے لکھا ہے۔ اصل میں وہ کردار اسی وقت ابھر کر سامنے آتے ہیں جب ان کی گفتگو اور مکالموں کو اس طرح نہ پیش کیا جائے کہ ان کے تمام خیالات، تصورات اور رویہ نگاہ سامنے نہ آئے۔ بیسویں صدی کے ایک اہم ناول نگار میلان کنڈیرا سے جب یہ سوال کیا گیا کہ ”آخر وہ کیا چیز ہے، جو ناول کو ناول بناتی ہے اور جو ناول نگار کی غیر معمولی آزادی کی حد بندی کرتی ہے۔ تو اس کے جواب میں کنڈیرا نے کہا تھا

”ناول نثر مرکب کا ایک ٹکڑا ہے جس کی بنیاد اختراع کردہ کرداروں سے تفریح بازی پر قائم ہے۔ بس اگر کچھ حد بندیاں ہیں تو یہی ہیں۔ مرکب سے میرا منشا، ناول نگار کی یہ خواہش ہے کہ وہ اپنے موضوع کو ہر طرف سے گرفت میں لے آئے۔ ایسی گرفت کہ تکمیل کا حق ادا ہو جائے۔ طنز سے پرانہ منشا یہ، خود نوشت کا کوئی ٹکڑا کوئی تاریخی امر واقعہ، تخیل کی پرداز وغیرہ۔ ناول میں امتزاج کی بے کراں قدرت موجود ہے وہ ہر چیز کی شیرازہ بندی ایک کلی وحدت میں کر سکتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح Polyphonic موسیقی میں مختلف آوازوں کو مدغم کر کے ایک آہنگ بنایا جاتا ہے۔ ضروری نہیں کہ کسی کتب کی وحدت محض پلاٹ کے توسط سے ہو، یہ موضوع سے بھی ہو سکتی ہے۔“

”ابن الوقت کی اردو ناول نگاری میں اس سے بھی اہمیت رہے گی کہ نذیر احمد نے ہر ممکن طریقے سے اپنے موضوع کو گرفت میں رکھا ہے۔ اس میں انھوں نے کبھی طنز

سے بھی کام لیا ہے۔ ان کی آپ بیتی کے اس میں جگہ جگہ ٹکڑے ملتے ہیں۔ "تاریخی امر واقعہ" بلکہ واقعات ملتے ہیں اور ان سب کی بہترین طریقے پر شیرازہ بندی ہوئی ہے۔ اور اس طرح شیرازہ بندی ہوئی ہے کہ یہ ناول "کلی وحدت" بن گیا ہے۔ اس کی وحدت و شیرازہ بندی پلاٹ کی وجہ سے نہیں بلکہ موضوع کی وجہ سے ہوئی ہے۔ مذکورہ بالا تمام وجوہات کی بنا پر "ابن الوقت" کی اہمیت اردو ناول نگاری میں ہمیشہ رہے گی۔



غبار خاطر کی اہمیت

”غبار خاطر“ کی اردو ادب میں کئی وجوہات کی بناء پر اہمیت ہے۔ سب سے پہلے تو اس وجہ سے کہ مولانا ابوالکلام آزاد صرف اردو ہی میں نہیں بلکہ ہماری ملکی اور قومی زندگی میں ممتاز ترین مقام رکھتے تھے۔ یہ کتاب ایک ایسے شخص کی تحریر کردہ ہے جو نابغہ روزگار تھی۔ تسیری بات یہ ہے کہ مولانا آزاد ہمہ جہت شخصیت رکھتے تھے۔ سیاست و صحافت یا ادب ہی میں نہیں مذہب میں بھی وہ بلند پایہ مقام رکھتے تھے جو تھی اور سب سے اہم بات یہ کہ بذات خود یہ کتاب اپنے منفرد اسلوب کی بناء پر اردو ادب میں ایک اعلیٰ اور ارفع مقام رکھتی ہے۔ پانچویں بات یہ کہ ”غبار خاطر“ مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت اور انداز فکر کی ائمہ دار ہے۔ ”غبار خاطر“ اپنی گونا گوں خصوصیات کی بناء پر اردو ادب میں اتنی اور ایسی اہمیت رکھتی ہے کہ مولانا اگر ”غبار خاطر“ کے علاوہ کچھ بھی نہ لکھتے تو بھی اردو ادب کی تاریخ میں وہ اپنا ایک اہم اور بلند پایہ مقام رکھتے تھے۔

مولانا آزاد بنیادی طور پر ادیب تھے۔ انہوں نے یوں تو بہت کچھ لکھا اور مختلف موضوعات پر لکھا۔ مذہب سے لے کر سیاست تک کوئی بھی موضوع مولانا کے احاطہ قلم سے باہر نہیں ہے لیکن ان کی ہر تحریر ایک ادبی شان و وقار رکھتی ہے۔ انہوں نے یوں تو کئی اخبارات کے لیے لکھا۔ خود ”الہام“ اور ”البلاغ“ جیسے اخبار شائع کیے جو اردو صحافت میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ اخبار بھی اپنی زبان و بیان کے لحاظ سے ادبی رنگ و آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ اخبار بھی اپنی زبان و بیان کے لحاظ سے ادبی رنگ و آہنگ رکھتے ہیں مولانا نے ادبی اور صحافت کو یکجا ہی نہیں یکجا ہی کر دیا تھا۔ ان کی کتاب ”تذکرہ اردو کے سوانحی ادب میں ایک ایسا اضافہ ہے جو ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ ترجمہ القرآن“ اسلامی ادبیات میں جو اہم مقام رکھتا ہے وہ تو اپنی جگہ ہے لیکن اپنے خاص اسلوب کی وجہ سے بھی اردو ادب میں یاد رکھی جائے گی۔

غبار خاطر جیسا کہ کہا جا چکا ہے اپنے اسلوب کی انفرادیت کی وجہ سے بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ غبار خاطر کا اسلوب اس کتاب کی سب سے بڑی اور اہم خوبی ہے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر خود اسلوب کیا ہے؟ اسلوب اصل میں طرز بیان ہے۔ کسی ادیب یا شاعر میں طرز بیان کی انفرادیت اسے "صاحب طرز" ادیب یا شاعر بناتی ہے۔ "صاحب طرز" ادیب اسے کہتے ہیں جو اپنی تحریر کی انفرادیت سے فوراً پہچانا جاتا ہے۔ طرز بیان میں جب تک حسن بیان شامل نہ ہو صاحب طرز کی تحریر موثر نہیں بن سکتی۔ مولانا ابوالکلام بھی صاحب طرز ادیب تھے۔ ان کے اسلوب کی انفرادیت خود بولنے لگتی ہے وہ کس کی تخلیق کردہ ہے۔ اسلوب بنانے میں انسان کی پوری شخصیت شامل رہتی ہے۔ اس کا علم اس کی فکر، اس کا فلسفہ، حیات اس کا جمالیاتی احساس، اس کا ماحول، اس کی تربیت، اس کی تہذیب، اس کی اخلاقی اقدار غرض کہ وہ تمام چیزیں جس سے کسی شخصیت کا خمیر اٹھتا ہے۔ "Style is the man him self" ساری دنیا میں مشہور ہے۔ بوفان نے اسلوب کی اتنی اور ایسی تعریف کی ہے جو اسلوب کے ہر پہلو کا احاطہ کر لیتی ہے۔ اس تعریف میں اتنی گیرائی اور گہرائی ہے کہ اس سے بہتر اسلوب کی کوئی تعریف نہیں ہو سکتی یہی وجہ ہے کہ بعد میں اسلوب کی جتنی بھی تعریفیں کی گئی ہیں اس تعریف میں کوئی انصاف نہیں کرتیں بلکہ اسی تعریف کی توضیح و تشریح کرتی ہیں۔ جیسے شہرہ آفاق انگریزی مورخ اڈورڈ گبن نے اسلوب کی یہ تعریف کی ہے۔

"اسلوب کردار یا شخصیت کا عکس ہے"

بوفان کی تعریف ہی کی یہ ایک توضیح ہے۔ مشہور طنز نگار جونا تھن سوئٹس کے نزدیک مناسب الفاظ کا مناسب جگہوں پر استعمال اسلوب ہے۔ سوئٹس کی یہ تعریف بے حد وسیع ہے۔ کولرج نے شاعری کی جو تعریف کی ہے اس کی بدلی ہوئی شکل ہے۔ کولرج کے نزدیک بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب شاعری ہے۔ اسلوب میں جو انفرادی رنگ ہوتا ہے اس کی طرف اس میں کوئی اشارہ ہی نہیں کیا گیا ہے۔ اس میں بے حد عمومی بات کی گئی ہے۔ جرمن فلسفی شوپنہار اسلوب (Style) کو خیال کا سایہ کہتا ہے۔ اس تعریف میں بھی بوفان کی بات کے ایک جزو کو لیا گیا ہے۔ کیونکہ "خیال" ظاہر ہے

کہ کسی شخصیت ہی کا ہوگا۔ شخصیت سے باہر خیال اپنا وجود نہیں رکھتا۔ مڈلٹن مرے نے اسلوب کے تعلق سے تین باتیں کہی ہیں۔ اس کے کہنے کے مطابق اسلوب "اظہار کی وہ ذاتی انفرادیت ہے جس کی بنا پر ہم کسی مصنف کو پہچان لیتے ہیں"۔ وہ "اظہار کے فن" کو بھی اسلوب کہتا ہے اور آخر میں اسلوب کو "ادب کا اعلیٰ مقصد" قرار دیتا ہے۔ یہ ساری باتیں شخصیت ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ کسی نے "کہنے کے ڈھنگ کو اسلوب" قرار دیا ہے۔ اور کوئی "کسی کام کو سرانجام دینے کے انفرادی انداز" کو اسلوب قرار دیتا ہے یہ تمام تعریفیں بوفان کی تعریف کی طرح جامع نہیں ہیں۔ بوفان نے اسلوب کے تعلق سے ایک اور اہم بات کہی ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق آپ دوسرے مصنف سے اس کا تحریر کردہ سارا مواد اپنا سکتے ہیں یا چرا سکتے ہیں۔ لیکن جو بات آپ اپنا نہیں حاصل سکتے یا چرا نہیں سکتے وہ اسلوب ہے۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ کئی مصنفین نے دوسروں کا انداز تحریر یا اسلوب کی نقل کرنے کی کوشش کی ہے۔ بعض وقت انہیں کسی حد تک کامیابی بھی حاصل ہوئی ہے لیکن اصل اور نقل میں جو فرق ہے وہ کسی نہ کسی طرح سامنے آجاتا ہے۔ اسلوب کی انفرادیت ہی کسی بھی مصنف کی سب سے بڑی پہچان ہے۔ مولانا ابولکلام آزاد کی تحریریں بھی اپنے اسلوب کی وجہ سے پہچانی جاتی ہیں۔

اسلوب کے ساتھ کئی اور باتیں "غبار خاطر" کی انفرادیت کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس کتاب کے لیے مولانا نے جو ہیئت یا فارم اپنایا ہے وہ بھی ہمیشہ زیر بحث رہا ہے۔ "غبار خاطر" کو خطوط کہا جائے یا انشائیے۔ انہوں نے بظاہر خطوط کا انداز اختیار کیا ہے عام طور پر انہیں خطوط کہا جاتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اگر یہ خطوط نہیں ہیں تو پھر کیا ہیں۔ موجودہ زمانے میں خطوط نگاری نے ایک مستقل صنف ادب کی صورت اختیار کر لی ہے اور اس کے حدود بڑی حد تک متعین ہو گئے ہیں ان حدود سے تجاوز کر کے خط نہیں رہتا۔ خطوط میں سب سے مقدم چیز ان کی بے تکلفی، سادگی اور اختصار ہے۔ یہ دو آدمیوں کی وہ گفتگو ہے جو عام طور پر سب سے بے تعلق ہو کر کی جاتی ہے۔ یہاں رسوائی کے ڈر کے بغیر دل کا معاملہ کھتا ہے۔ خطوط میں بغیر کسی تصنع کے وہ انسان نظر آتا ہے جو روز مرہ کے چھوٹے بڑے واقعات میں الجھ ہوا ہے۔

روزمرہ کے واقعات کا جو اثر شخصیت پر ہوتا ہے وہ بھی صاف دکھائی دیتا ہے۔ مولوی عبدالحق کہتے ہیں

”خط دلی خیالات و جذبات کا روزنامہ اور اسرار حیات کا صحیفہ ہے۔ اس میں وہ صداقت اور خصوص ہے جو دوسرے کلام میں نظر نہیں آتا۔“
خطوط سے انسان کی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے وہ کسی دوسرے ذریعے سے نہیں ہو سکتا۔ ایک انگریزی مصنف کارں پیکر نے بھی خطوط سے متعلق اہم بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے

انسانوں نے کیا کارنامے انجام دیئے ہیں اس کا ریکارڈ تو بہر حال مل جاتا ہے لیکن ان واقعات کے رونما کرنے میں دلی جذبات اور دماغی کیفیات کا کتنا حصہ ہے اس کا علم خطوط کے ذریعہ ہو سکتا ہے۔ جذبات اور جبلتوں کے پیچیدہ پوشیدہ رازوں کو خطوط میں کھلنے کا موقع ملتا ہے۔

ڈاکٹر جانسن نے خطوط کی سب سے اہم خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے
”خطوط میں انسان کی روح عیاں ہوتی ہے۔“

شخصیت کا بے جھجک اور بے ساختہ اظہار خطوط کو حد درجہ دل آویز بنا دیتا ہے۔ خطوط میں مصنفین کے تمام پردے اٹھ جاتے ہیں اور قلم کی زبان صحیح معنی میں دل کی ترجمان بن جاتی ہے۔ خطوط کو خطوط بنانے میں روزمرہ کی زندگی کی جھلک بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ غالب کے خطوط اپنی ان ہی خصوصیات کی بنا پر سب سے اونچے مقام پر ہیں۔ غالب کے خطوط میں روزمرہ کی زندگی کی جلوہ گری ہے۔ خطوط مکالمے کی ایک صورت ہوتے ہیں۔ خط لکھنے والا کچھ کہتا ہے۔ کچھ پوچھتا ہے جس کا جواب دوسرا دیتا ہے۔ خطوط میں کہنے اور سننے کی ایک کیفیت ہوتی ہے۔ ان میں سے کوئی بھی بات غبارِ خاطر میں نہیں ملتی اس وجہ سے انہیں خطوط کہنا صحیح نہیں ہے۔ یہ بات کہ وہ خطوط کے انداز میں لکھے گئے ہیں تو صرف اسی بنا پر انہیں خطوط نہیں کہا جاسکتا۔ جیسے بہت سے افسانے خطوط کی شکل میں لکھے جاتے ہیں۔ صرف اس بنا پر کہ وہ خطوط کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔ انہیں افسانے کی بجائے خطوط نہیں کہا جاتا۔ اسی

طرح ناول بھی خطوط کی شکل میں لکھے گئے ہیں۔ انگریزی میں تو اس کے لئے (Epistolary Novel) (مکتوباتی ناول) کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ صرف اس بنا پر کہ وہ ناول، خطوط کی شکل میں لکھا گیا ہے اسے خطوط نہیں کہا جاتا بالکل اسی طرح مولانا آزاد نے چونکہ خطوط کی شکل میں انشائیے لکھے ہیں انہیں انشائیے کی جگہ خط نہیں کہا جاسکتا۔

ان تمام باتوں کو ذہن میں رکھ کر "غبار خاطر" کا مطالعہ کیجئے تو ظاہر ہو جائے گا کہ وہ خطوط نگاری سے کس قدر الگ اور مختلف ہیں۔ "غبار خاطر" میں جو کچھ بھی کہا گیا ہے وہ خود مولانا کے الفاظ میں "پہلے" احتیاط کی چھنی میں چھان لیا گیا ہے۔ حالانکہ مولانا آزاد کی "دوکان سخن" میں ایک ہی جنس نہیں رہتی لیکن اس کے باوجود مولانا ہر قسم کی جنس سے اپنی "دوکان سخن" نہیں سجاتے۔ سب سے بڑی اور اہم بات یہ کہ ان میں خطوط جیسی مکالمے کی صورت نہیں ہے۔

"غبار خاطر"، "داستان بے ستون کوہکن" سے شروع ہوتی ہے اور یہ نام نہاد خطوط تمام تر صنف انشائیہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اگرچہ ان کو خطوط سمجھا جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ اردو ادب میں بہت سی اصناف ایسی ہیں جن کا اور چھور معلوم نہیں ہے۔ خواہ یہ اس مخصوص صنف کی کمی ہی کی وجہ سے کیوں نہ وہ۔ یہ کمی اس قدر زیادہ ہے کہ ہمارے ذہنوں میں اس خاص صنف کے حدود کا کوئی واضح خاکہ بھی نہیں ہے اسی وجہ سے انشائیے کو مضمون اور مقالہ سمجھ لیا جاتا ہے یہ ستم ظریفی اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ ہم انشائیوں کو خطوط سمجھ لیتے ہیں۔ جیسا کہ "غبار خاطر" کے ساتھ ہوتا رہا ہے۔ ہمارے بہت سے نقاد اس پر خطوط ہی کی حیثیت سے اظہار خیال کرتے ہیں۔ اس سلسلہ میں جو سب سے گمراہ کن بات ثابت ہوئی ہے وہ "صدیق مکرم" کا القاب ہے اور پھر آخر میں جو مولانا کا نام آجاتا ہے تو گویا ایک ایسا دستاویزی ثبوت مل جاتا ہے جس کی تردید ہو ہی نہیں سکتی۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ "صدیق مکرم" اور ابوالکلام سے قطع نظر کر لیجئے تو وہ خطوط ہی باقی نہیں رہتے۔ جیسے کہ ہم پہلے بھی کہہ چکے ہیں کہ اس کی ظاہری ہیئت کی وجہ سے اسے خطوط نہیں کہا جاسکتا رہا طرزِ مخاطب تو یہ بھی کوئی ایسی چیز نہیں ہے کہ جس کی بنا پر انہیں خطوط ثابت کیا جاسکے۔ اس بات کی

روشن مثال گولڈ اسمتھ کے انشائیے ہیں۔ یہ انشائیے سب سے پہلے بغیر کسی عنوان کے ایک اخبار میں شائع ہونے لگے اور چونکہ ان انشائیوں میں گولڈ اسمتھ ایک چینی دوست کو مخاطب کرتا ہے۔ اس لئے انہیں بعض وقت چینی کے خطوط بھی کہا گیا ہے ۱۷۶۲ء میں جب وہ شائع ہوئے تو گولڈ اسمتھ نے اس کا یہ عنوان دیا تھا

The Citizen of the World

or

Letters from a Chinese Philosopher Residing in

London to his friend in the East

لیکن اس کے باوجود انہیں کبھی مکتوبات نہیں سمجھا گیا۔ ان پر ہمیشہ انشائیوں کی حیثیت سے بحث کی گئی۔ اس لئے "غبار خاطر" کو جب ہم انشائیہ کہہ رہے ہیں تو یہ دیکھنا ہوگا کہ انشائیہ کی تعریف کیا ہے اور اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ انشائیے (Personal Essay) مغربی ادب کی بہت مقبول اور معروف صنف ہے۔ اس سے اس کی کئی تعریفیں ملتی ہیں لیکن ان سب میں ڈاکٹر جانسن کی تعریف بڑی حد تک جامع اور مانع ہے۔ اس نے انشائیے کے لئے کہا ہے:

It is a Loose sally of mind

اس کا ترجمہ یہ ہو سکتا ہے کہ انشائیہ ذہن کی ایک آزاد اور خوشگوار ترنگ ہے لفظ ترنگ انشائیہ کی روح کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ وہ روح جس میں جولانی ہے ایک انتشار تو ہے لیکن پر اگندگی نہیں۔ یہ روح دماغ سے زیادہ دل کو چھیڑتی ہے۔

"غبار خاطر" کے تمام انشائیے اسی ترنگ میں آکر لکھے گئے ہیں۔ انشائیے شخصی جذبات و احساسات کے آئینہ دار ہوتے ہیں۔ انشائیہ نگار کسی بھی موضوع پر لکھے ہوئے اپنے خیالات و احساسات میں اس طرح کھو جاتا ہے کہ ایک طرح کی لے قائم ہو جاتی ہے اور وہ خیال کے تسلسل کی رہنمائی میں نکل جاتا ہے اور وہ بات جو اس سلسلہ میں سوچھتی ہے، بیان کر دیتا ہے۔ ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ کسی خاص اصول یا نظام کی پابندی نہیں ہو سکتی۔ انشائیے کی محرک کوئی بھی چیز ہو سکتی ہے کسی کتاب کا کوئی فقرہ، کسی مکالمے کا کوئی جزو، کوئی چیز جو انشائیہ نگار کو اپنی طرف متوجہ

کر کے اور اس کے خیال کو مہمیز لگائے، ذرے سے آفتاب تک کسی بھی موضوع پر انشائیہ نگار لکھ سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خواجہ حسن نظامی، مچھر، مکھی، الو، دیاسلانی کو موضوع بنا کر انشائیے لکھ چکے ہیں۔ بہر حال کوئی چیز یا بات سلسلہ خیال کو بیدار کر دیتی ہے اور انشائیہ نگار اس پر اظہار خیال کرنے لگتا ہے۔ اس سے مولانا جہاں بے ستون و کوہکن پر انشائیے لکھتے ہیں وہیں بادہ تریاک، زاغ و بہیں اور چڑیا پڑے پر بھی اسی طرح صلیبی جنگوں سے لے کر موسیقی تک اور مذہب، فلسفہ و اخلاق سے لے کر سائنس تک تہذیب سے لے کر وحدت الوجود ہر قسم کے موضوعات پر داستان سرائی کرنے لگتے ہیں کوئی بھی چیز اور موضوع "دراز نفسی" پر مائل کرنے کے لئے کافی ہوتی ہے اور وہ "ذوق خامہ فرسائی" کی آسودگی کے لیے "گلپترہ گوئی" اور "لا حائل نویسی" پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ وہ یہ نہیں جانتے کہ "بحالت موجودہ میری صدائیں آپ تک پہنچ بھی سکیں گی یا نہیں" یہاں تو صرف اس بات پر شک کیا ہے کہ ان کی صدائیں ان کے دوست تک پہنچ بھی سکیں گی یا نہیں۔ لیکن دوسری جگہ پورے یقین سے لکھتے ہیں "جانتا ہوں کہ میری صدائیں آپ تک نہیں پہنچ سکیں گی۔ تاہم طبع نالہ سنج کو کیا کروں فریاد و شہیون کے بغیر نہیں رہ سکتی آپ سن رہے ہوں یا نہ سن رہے ہوں میرے ذوق مخاطبت کے لیے یہ خیال بس کرتا ہے کہ روئے سخن آپ کی طرف ہے۔"

اسی طرح یہ ایک طرفہ تحریریں خطوط کے زمرے میں شامل نہیں کی جاسکتیں۔ ان میں انشائیوں کی ساری خصوصیات ملتی ہیں۔ ایک جگہ انہوں نے بعینہ وہی بات کہی جس کی طرف ڈاکٹر جانسن نے اشارہ کیا ہے۔ وہی "ترنگ" والی بات، انشائیہ نگار پر یہ کیفیت جس طرح طاری ہوتی ہے اس کا حال مولانا کے الفاظ میں سنئے

"بارہا ایسا ہوا کہ میں اپنے خیالات میں محو لکھنے میں مشغول ہوں،
لہتے میں کوئی دلنشیں بات نوک قلم پر آگئی اور بے اختیار اس کی
کیفیت کی خود رفتگی میں میرا سروشانہ ہلنے لگا یا منہ سے ہانکل گیا۔"

انسان جب ترنگ میں لکھتا ہے تو اور کیا ہوتا ہے وہ بھی دیکھئے۔
"سمند فکر کی وحشت فرامی بار بار جادہ سخن سے ہٹانا چاہتی ہے اور

میں چونک چونک کر باگ کو کھینچنے لگتا ہوں۔"

انشائیہ نگار کے لئے موضوعات کی کمی نہیں ہوتی۔ ہر موضوع پر وہ مکھ سکتا ہے۔ وہ چائے کی پتی سے لے کر وجود باری تعالیٰ تک کسی کو بھی اپنا موضوع بنا سکتا ہے۔ شاعرانہ نکتہ آفریتی ہو یا فلسفیانہ مویشگافی، ادب ہو یا موسیقی جنگلیں ہو یا پھولوں اور پرندوں کا بیان انشائیہ نگار کا قلم یکساں روانی سے ہر موضوع پر دوڑتا ہے۔ اس کے احاطہ قلم میں ہر چیز آسکتی ہے۔ لیکن ہر جگہ اس کے ذاتی اور دلی تاثرات کا ذکر ملتا ہے انشائیہ نگار کو نہ صرف موضوع کے انتخاب کی آزادی رہتی ہے بلکہ اس مخصوص موضوع پر کسی خاص ترتیب، ربط اور تسلسل کے ساتھ اظہار خیال کرنا اس کے لئے ضروری نہیں۔ انشائیہ نگار اپنے دل و دماغ دونوں سے کام نہیں لیتا ہے۔ وہ دلی جذبات کو عقل کی کسوٹی پر کس کر دیکھتا ہے اور عقل کے شکوک کو دلی عقائد کی سان پر چڑھا کر آزماتا ہے۔ وہ صرف اپنے ہی دل و دماغ کی بات نہیں کہتا بلکہ دوسرے کے دل و دماغ کی گہرائیوں میں بھی اترتا ہے۔ وہ اپنے آپ پر بھی تنقید کرتا ہے اور دوسروں پر بھی۔ لیکن یہ سب کچھ خوش طبعی سے ہوتا ہے۔

انشائیہ نگار فلسفہ و حکمت اور سائنس جیسے موضوعات پر بھی اظہار خیال کرتا ہے لیکن ان کی گہرائیوں میں جا کر ان کی تشریح کرنا اس کے امکان سے باہر ہے۔ یہ اس کا منصب نہیں۔ ہاں سلسلہ بیان میں ان سب کا ذکر ہو سکتا ہے۔ انشائیہ نگار کا خیال بڑا آوارہ گرد اور مسلسل بھٹکتا رہتا ہے جیسا کہ مولانا نے لکھا ہے "سمند فکر کی وحشت غرامی" بار بار اس "جادہ سخن" سے ہٹاتی رہتی ہے لیکن وہ "چونک چونک کر باگ کو کھینچتا رہتا ہے۔ وہ کسی کوچہ میں مقید نہیں رہتا۔ انشائیہ نگار اپنے موڈ کے تابع ہوتا ہے لیکن ان تمام آزادیوں کے باوجود انشائیہ نگار پر ایک پابندی ضرور عاید ہوتی ہے وہ یہ کہ اس کی زبان اور دماغ دونوں شاعرانہ ہونے چاہئیں۔ یہی فرق انشائیہ کو مضمون و مقالہ سے علاحدہ کرتا ہے۔ انشائیہ نگار سمدلی مفکر، نقاد اور شارح ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں کے باوجود انشائیہ کے جسم و جان کا خمیر ادب لطیف کی مٹی سے اٹھنا چاہیے۔ ادب لطیف سے مراد وہ ادب ہے جس کی تعریف اصغر گوٹڈوی نے ان الفاظ میں کی ہے

”ادب طیف اس طرز انشا کا نام ہے جو وسعت علم، احساس شعریّت

اور حکیمانہ نزاکت خیال کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔“

انشائیہ کی یہ تمام خصوصیات ”غبار خاطر“ میں ملتی ہیں۔ اس لئے وہ مکتوبات کا نہیں انشائیوں کا مجموعہ ہے۔

”غبار خاطر“ کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ مولانا کی شخصیت کی کچھ جھلکیاں اس میں نظر آجاتی ہیں۔ ورنہ مولانا اپنے آپ کو سب سے الگ اور دور رکھنا چاہتے تھے۔ انھوں نے ”مذکرہ“ جیسی ضخیم کتاب لکھی اور لوگ یہ توقع کر رہے تھے کہ مولانا اپنی آپ بیتی بھی اس میں لکھیں گے لیکن انھوں نے اپنے آپ دو واجد اور خاندان کا بھر کا حال لکھ ڈالا اور اپنی شخصیت کو یہاں بھی چھپائے رکھا۔ مولانا کی شخصیت بڑی ہی ہمہ گیر محمد اجمال خاں مولانا کی شخصیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

مولانا کی زندگی مختلف اور متضاد حیثیتوں میں بٹی ہوئی ہے۔ وہ ایک زندگی اور ایک ہی وقت میں مصنف بھی ہیں مقرر بھی ہیں، مفکر بھی ہیں، فلسفی ہیں، ادیب بھی ہیں، مدر بھی ہیں اور ساتھ ہی سیاسی جدوجہد کے میدان کے سپہ سالار بھی ہیں۔ دینی علوم کے تجربہ کے ساتھ عقیدات اور فلسفے کا ذوق بہت کم جمع ہوتا ہے اور علم و ادب کے ذوق نے ایک دماغ میں بہت کم آشیانہ بنایا ہے۔ پھر علمی اور فکری زندگی کے میدان، عملی سیاست کی زندگی سے استناد دور واقع ہوا ہے کہ ایک ہی قدم دونوں میدانوں میں ذرا کم اٹھ سکے ہیں مگر مولانا آزاد کی زندگی ان تمام مختلف اور متضاد حیثیتوں کی جامع ہے۔ گویا ان کی زندگی میں بہت سی زندگیاں جمع ہو گئی ہیں۔“

مولانا اپنا ایک نظریہ زندگی اور فلسفہ رکھتے تھے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت میں کون سے اور کیسے عناصر جمع ہو گئے تھے۔ مولانا کا یہ تخلیقی کارنامہ جو ”غبار خاطر“ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ وہ کیوں اس قدر اہمیت رکھتا ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں فکر کی اتنی اور ایسی گہرائی ملتی ہے اور اتنی وسعت اور پہنچائیاں ملتی ہیں کہ اس کتاب کا بار بار مطالعہ کرنے پر ہر بار فکر و خیال کا کوئی نیا گوشہ ہمارے

سامنے آجاتا ہے۔ مشہور فلسفی ڈیکارٹ نے انسان کی ہستی کا اثبات اس لئے کیا تھا کہ انسان سوچتا ہے۔ اس کا مشہور جملہ ہے:

" I Think There fore I am"

یوں تو ہر انسان میں غور و فکر کا مادہ ہوتا ہے۔ لیکن ہر بڑے ادیب اور شاعر کے یہاں یہ صلاحیت بہت زیادہ اور بے حد نمایاں ہوتی ہے۔ فلسفہ و فکر کی گہرائی تخلیقی ادب میں جو اہمیت رکھتی ہے اسی کے پیش نظر کولرج نے بجا طور پر دعویٰ کیا ہے

No man was ever yet a great poet without
being at the same time a profound philosopher

(کوئی بھی انسان اس وقت تک بڑا شاعر نہیں ہو سکتا جب کہ وہ اس کے ساتھ ہی قبح فلسفی نہ ہو)

گو کولرج نے یہ بات شاعروں کے سلسلے میں کہی ہے لیکن یہ بات ادیبوں پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے۔ اس اعتبار سے بھی مولانا ابوالکلام آزاد اور دو ادب میں ایک بے حد نمایاں اور امتیازی مقام رکھتے ہیں۔ مولانا کی فکر و فلسفہ کو دیکھنے سے پہلے یہ دیکھنا ہو گا کہ خود فلسفہ کیا ہے، مولانا خود اس کی تشریح یوں کرتے ہیں

”اس ظلم ہستی کے معے پر غور کیجئے جو خود ہمارے اندر ہمارے چاروں طرف پھیلا ہوا ہے۔ انسان نے جب سے ہوش و آگہی کی آنکھیں کھولی ہیں اس معمر کا حل ڈھونڈ رہا ہے لیکن اس پرانی کتاب کا پہلا اور آخری ورق کچھ اس طرح کھویا گیا ہے نہ تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ شروع کیسے ہوئی تھی نہ اس کا کچھ سراغ ملتا ہے کہ ختم کہاں جا کر ہوگی۔“

فلسفہ کے بنیادی سوالات یہی ہیں کہ زندگی اور حرکت کا یہ کارخانہ کیا ہے اور کیوں ہے؟ اس کی کوئی ابتدا بھی ہے یا نہیں؟ یہ کہیں جا کر ختم بھی ہو گا یا نہیں؟ خود انسان کیا ہے؟ یہ جو ہم سوچ رہے ہیں کہ انسان کیا ہے؟ تو خود یہ سوچ اور سمجھ کیا چیز ہے؟ اور پھر ان تمام پردوں کے چٹھے کیا ہے؟ کچھ ہے بھی یا نہیں؟ ان بنیادی سوالات کو حل

کر کے کوئی فلسفی زندگی اور کائنات کے بارے میں کوئی نظریہ قائم کرتا ہے۔ نٹشے کے کہنے کے مطابق ہر فلسفی کا فلسفہ اس بات پر منحصر ہے کہ وہ خود کس قسم کی شخصیت رکھتا ہے:

A mans philosophy depend up on the kind of man
he is

مولانا کے فلسفہ زندگی سے ان کی شخصیت پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ جس ماحول اور تہذیب سے تعلق رکھتے تھے اس کی وجہ سے معرہ ہستی کا حل وہ مذہب اور خدا میں ڈھونڈتے ہیں لیکن یہ حل انہوں نے تقلیدی طور پر حاصل نہیں کیا تھا بلکہ انہوں نے یہ راستہ طے کرنے کے لئے تشکیک کا خارزار پہلے پار کیا۔ وہ تشکیک سے بھی آگے بڑھ کر انکار کی منزل تک بھی پہنچ گئے تھے جیسا کہ انہوں نے لکھا ہے۔

"عام حالات میں مذہب انسان کو اس کے خاندانی ورثے کے ساتھ ملتا ہے اور مجھے بھی ملا لیکن میں موروثی عقاید پر قائم نہ رہ سکا۔ میری پیاس اس سے زیادہ نکلی جتنی سیرابی وہ دے سکتے تھے۔ مجھے پرانی راہوں سے نکل کر نئی راہیں ڈھونڈنی پڑیں۔ زندگی کے ابھی پندرہ برس پورے نہیں ہوئے تھے کہ طبیعت نئی خلشوں اور نئی جستجوؤں سے آشنا ہو گئی تھی اور موروثی عقاید جس شکل و صورت میں سامنے کھڑے ہوئے تھے ان پر مطمئن ہونے سے طبیعت انکار کرنے لگی تھی۔"

موروثی عقاید سے مولانا کیوں مطمئن نہیں ہوئے۔ اس کی وجہ بھی مولانا بتاتے ہیں۔ پہلے اسلام کے اندرونی مذاہب کے اختلافات سامنے آئے اور ان کے متعارض دعوؤں اور متضادم فیصلوں نے حیران اور سرگشتہ کر دیا پھر جب کچھ قدم آگے بڑھے تو خود نفس مذہب کی عالمگیر نزاعیں سامنے آگئیں اور انہوں نے حیرانگی کو شک تک اور شک کو انکار تک پہنچا دیا پھر اس کے بعد مذہب اور علم کی آویزشوں کا میدان نمودار ہوا اور اس نے رہا سہا اعتقاد بھی کھو دیا۔"

اب مولانا کا "سکون ہل چکا تھا" اور "شک و شبہ" کے کانٹے چھیننے لگے تھے۔ مولانا محسوس کرنے لگے تھے۔ خاندان کے عقاید و افکار نے "عمم و حقیقت" کی جو دنیا کھڑی کی تھی اس کے سوا بھی اور ہونا چاہیے۔ مولانا کا فلسفی جاگنے لگا تھا حد یہ کہ خاندان تعلیم اور گرد و پیش کے عقائد و افکار کی بنیادوں کو لپٹنے ہاتھوں سے ڈھا دیا اور کچ سوالات مولانا کے سامنے پیش کر دیئے۔ مولانا لکھتے ہیں

زندگی کے وہ بنیادی سوالات جو عام حالات میں بہت کم ہمیں یاد آتے ہیں۔ ایک ایک کر کے ابھرنے لگے و در دل و دماغ پر چھا گئے۔ حقیقت کیا ہے اور کہا ہے؟ اور ہے بھی یا نہیں؟ اگر ہے اور ایک ہی ہے۔ کیوں کہ ایک سے زیادہ حقیقتیں نہیں ہو سکتیں تو راستے کیوں مختلف ہوئے؟ کیوں صرف مختلف ہی نہیں ہوئے باہم متعارض و متضاد ہوئے؟ پھر کیا ہے کہ اختلاف و نزاع کی ان تمام رڑتی ہوئی راہوں کے سامنے علم اپنے بے لچک فیصوں اور ٹھوس حقیقیوں کا چراغ ہاتھ میں سے کھڑا ہے اور اس کی بے رحم روشنی میں قدم است اور رویت کی وہ تمام پر اسرار تاریکیاں جنہیں نوع انسانی عظمت و تقدس کی نگاہ سے دیکھنے کی خوگر ہوئی تھی۔ ایک ایک کر کے نابود ہو رہی ہیں۔"

مولانا ان سوالات کا جواب پانے کے لئے سرگرداں ہو گئے اور وہ لازمی طور سے فلسفہ کی طرف متوجہ ہوئے جیسا کہ انہوں نے لکھا ہے

حاج علمی کے زمانے سے فلسفہ میری دلچسپی کا خاص موضوع رہا ہے عمر کے ساتھ ساتھ یہ دلچسپی بھی برابر بڑھتی گئی۔"

لیکن مولانا کے لئے فلسفہ مقصود بالذات نہیں رہا۔ اس سے بھی ان کی شخصیت اور انفرادیت ظاہر ہوتی ہے۔ انہوں نے فلسفے سے "چراغ منزل" کا کام لیا۔ فلسفہ کو بصارت بنالینا خود مولانا کی فلسفیانہ بصیرت کی دلیل ہے وہ جانتے تھے فلسفہ شک کا دروازہ کھول دے گا اور اور پھر اسے بند نہیں کر سکے گا

یقین اور طمانیت کی منزل تک پہنچنے کے لیے مولانا نے فلسفہ کا پرہیز اور پرخطر راستہ اختیار کیا لیکن مولانا اس راستے پر ر کے نہیں کیوں کہ

یہ راہ ہمیشہ شک سے شروع ہوتی ہے اور انکار پر ختم ہوتی ہے اور

اگر قدم اسی پر رک جائیں تو پھر مایوسی کے سوا اور کچھ ہاتھ نہیں آتا۔

مولانا نے یہ خطرناک راستہ اس لیے اختیار کیا کہ وہ موروثی اور تقلیدی طور پر جو یقین ہاتھ آتا ہے۔ وہ مولانا کے نزدیک قابل قدر نہیں ہوتا۔ حالانکہ مولانا کو یہ احساس ہے کہ یقین کی یہ معصومانہ کیفیت فرشتوں میں بھی ملتی ہے۔ اس کے ساتھ وہ یہ جانتے تھے کہ شک کے رخنوں کو پاٹ کر یقین کے استحکام تک پہنچنا بے حد مشکل بھی ہوتا ہے اور صبر آزا بھی۔ اس میں مشقت بھی زیادہ پڑتی ہے لیکن یہی انسان کو فرشتوں سے بڑھا دیتی ہے، مولانا کا کہنا ہے

”انسان کی دماغی ترقی کی راہ میں سب سے بڑی روک اس کے تقلیدی

عقاید ہیں۔ اسے کوئی طاقت جکڑ بند نہیں کر دے سکتی جس طرح

تقلیدی عقید کی زنجیروں کو دیا کرتی ہیں۔ وہ ان زنجیروں کو توڑ

نہیں سکتا اس لیے کہ توڑنا چاہتا ہی نہیں۔ وہ انھیں زیور کی طرح

محبوب رکھتا ہے۔

انسان ان کو اس لیے نہیں توڑ سکتا کہ یہ اس کے اجتماعی شعور کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس کی مزید توضیح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

”ہر عقیدہ ہر عمل ہر نقطہ نگاہ جو اسے خاندانی روایات اور ابتدائی

تعلیم اور صحبت کے ہاتھوں مل گیا اس کے لئے مقدس ورثہ ہے۔ وہ

اس ورثے کی حفاظت کرے گا مگر چھوٹنے کی جرأت نہیں کرے گا۔

بسا اوقات موروثی عقائد کی پکڑ اتنی سخت ہوتی ہے کہ تعلیم اور گرد و

پیش کا اثر بھی اسے ڈھیلا نہیں کر سکتا۔ تعلیم دماغ پر ایک رنگ

چرھا دے گی لیکن اس کی بناوٹ کے اندر نہیں اترے گی۔ بناوٹ

کے اندر ہمیشہ نسل، خاندان اور صدیوں کے متواتر روایات ہی

کا ہاتھ کام کرتا رہے گا۔“

مولانا موروثی عقاید کی گرفت کو اس سے اچھا نہیں سمجھتے کہ وہ انسان کی فکری
 صلاحیتوں کو خوابیدہ کرنے کے لئے لوریوں کا کام دیتی ہیں۔ پھر یہ کہ اس طرح مذہب
 یہ عقیدہ کا ہونا فلسفہ کے نزدیک Formal Existence رسمی وجود رکھتا ہے۔
 اس کا معروضی Objective Existence اسی وقت ثابت ہو سکتا ہے جب کہ
 وہ ذہنی و فکری آگہی کے دائرے میں آجائے۔ اب اس کا ہونا تصوری نہیں بلکہ
 حقیقی کہلایا جاسکتا ہے۔ اسی سے مولانا کہتے ہیں کہ موروثی عقائد اور تقلیدی لہان
 ہماری چشم بندی کر دیتا ہے۔ راہ کا سراغ پانا تو دور کی بات ہے ایسی صورت میں
 عین روشنی میں ہم گم ہو جاتے ہیں۔ مولانا ایسے مذہب کو مختلف نام دیتے ہیں جیسے
 موروثی مذہب، جغرافیائی مذہب، مردم شماری کا مذہب، رسمی مذہب لیکن ایسے مذہب
 کو وہ سرے سے مذہب ہی نہیں کہتے

اب معلوم ہوا کہ آج تک جسے مذہب سمجھتے آئے تھے وہ مذہب کہاں
 تھا وہ خود ہماری ہی و ہم پرستیوں اور غلط اندیشیوں کی صورت گری
 تھی۔

اس لئے ان کا کہنا ہے

ان تمام مذہبوں کے علاوہ بھی مذہب کی ایک حقیقت باقی رہ جاتی
 ہے۔ تعریف اور امتیاز کے لئے اسے حقیقی مذہب کے نام سے پکارنا
 پڑتا ہے اور اس کی راہ گاہ ہو جاتی ہے۔

مولانا مذہب کی گم شدہ راہ کو ڈھونڈنے کے لئے فلسفہ اور سائنس کی روشنی کے
 بیناروں میں کچھ دیر رکھتے تو ہیں لیکن انھیں منزل نہیں بناتے۔ کیونکہ فلسفے کے متعلق
 مولانا بتاتے ہیں

”تجربے سے معلوم ہوا کہ عملی زندگی کی تھیں گوارا کرنے میں فلسفے
 سے کچھ زیادہ مدد نہیں مل سکتی۔ یہ بلاشبہ طبیعت میں ایک طرح کی
 رواقی (Stoical) بے پروائی پیدا کر دیتا ہے اور ہم زندگی کے
 حوادث و آلام کو عام سطح سے کچھ بلند ہو کر دیکھنے لگتے ہیں لیکن اس
 سے زندگی کے طبعی انفعالات کی گتھیاں سمجھ نہیں سکتیں۔ یہ ہمیں

ایک طرح کی تسکین ضرور دیتا ہے لیکن اس کی تسکین سر تا سر سہلی ہوتی ہے۔ نہ بجائی تسکین سے اس کی جھولی خالی رہی۔ یہ فقدان کا افسوس کم کر دے گا لیکن حاصل کی امید نہیں دلائے گا۔ اس سے زندگی کی تھیں گوارا کرنے کے لیے صرف اس کا سہارا کافی نہیں ہوا اس سلسلے میں سائنس جو کچھ کر سکتی ہے مولانا اس کو یوں بیان کرتے ہیں

سائنس عام محسوسات کی ثابت شدہ حقیقتوں سے ہمیں آشنا کرتا ہے اور ساری مادی زندگی کی بے رحم جبریت Physical Determination کی خبر دیتا ہے۔ اس سے عقیدے کی تسکین اس کے بازار میں بھی نہیں مل سکتی۔ وہ یقین و امید کے سارے تجھنے چراغ گل کر دے گا مگر کوئی نیا چراغ روشن نہیں کرے گا۔

آخر میں مولانا پھر مذہب کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ زندگی کی ناگواریوں میں سہارے کے لیے ان کی نظریں اس کی طرف اٹھتی ہیں اور ان کی دکھتی پیٹھ اس دیوار سے ٹیک لگاتی ہے لیکن وہ اس بات کو محسوس کرتے ہیں کہ اب مذہب کی پرانی دنیا بدل گئی ہے اور اس کی مافوق الفطرت کار فرمایوں کا یقین بھی ہمارے دل پر چھایا نہیں رہتا بلکہ وہ بتاتے ہیں:

”اب مذہب بھی ہمارے سامنے آتا ہے تو عقلیت اور منطق کی ایک سادہ اور بے رنگ چادر اوڑھ کر آتا ہے اور ہمارے دلوں سے زیادہ ہمارے دماغوں کو مخاطب کرنا چاہتا ہے۔ تاہم اب بھی تسکین اور یقین کا سہارا مل سکتا ہے تو اسی سے مل سکتا ہے۔“

مولانا فلسفہ، سائنس اور مذہب کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ وہ کیوں مذہب کو ان دونوں پر ترجیح دیتے ہیں:

فلسفہ شک کا دروازہ کھول دے گا اور پھر اسے بند نہیں کر سکے گا مگر عقیدہ نہیں دے سکے گا لیکن مذہب ہمیں عقیدہ دے دیتا ہے۔ اگرچہ ثبوت نہیں دیتا اور یہاں زندگی بسر کرنے کے لیے صرف ثابت شدہ حقیقتوں کی ہی ضرورت نہیں ہے بلکہ عقیدے کی بھی

ضرورت ہے۔ ہم صرف انہیں باتوں پر قناعت نہیں کر سکتے۔ جنہیں ثابت نہیں کر سکتے لیکن مان لینا پڑتا ہے۔

فلسفے اور مذہب کے ایک اور اہم فرق کی طرف بھی مولانا نے اشارہ کیا ہے وہ یہ کہ فلسفہ میں حرف آخر کوئی چیز نہیں ہوتی۔ ایک فلسفی ہی کے کہنے کے مطابق فلسفہ کے نظریے اور عقاید کی تکمیل بھی ایک فلسفیانہ مفروضہ ہے۔ فلسفہ بصد ترقی کرتا ہے لیکن اس کے برخلاف مذہب میں جہاں ضد پیدا ہوتی وہ ختم ہوا۔ اس کے پہلے حرف کو حرف آخر ماننا ہوتا ہے۔ جب ہی کہیں اس کے سایہ میں جگہ ملتی ہے اور ترقی اور ارتقاء کا میدان ہاتھ آتا ہے پھر یہ کہ فلسفہ کی تمام تر موشگافیاں دنیا اور زندگی کو حلقہ دام خیال ثابت کرنے کے لیے صرف ہو جاتی ہیں۔ اگر فلسفہ کی کوشش سے ایک پروہ ہٹتا ہے تو صرف یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ سو پردے اور بھی اس کے پیچھے بڑے ہوئے ہیں لیکن ہر پردے میں جلی حروف میں یہی لکھا ہوتا ہے کہ حقیقت اس کے پیچھے ہے اور آخر میں اکثر صرف یہی آواز سنائی دیتی ہے کہ حقیقت ہے ہی کہاں جو نظر آئے گی۔ یہ کائنات تو ہم کا کارخانہ ہے اس کے برخلاف مذہب، کائنات اور زندگی کو اولین گام پر تسلیم کرتے ہوئے بھرپور اعتماد سے کہتا ہے۔ یاں وہی ہے جو اعتبار کیا کیوں کہ انسان ہستی کو لاکھ "نہیں ہے" کہے جب تک اس میں "ہے" کا جزو شامل نہ ہو "نہیں ہے" کی معنویت پیدا نہیں ہوتی۔ بالکل اسی طرح ہم ہستی کو خواہ کتنا ہی فریب ثابت کرنے کی کوشش میں کامیاب ہو جائیں۔ "فریب ہستی" کو بہر طور ماننا ہی پڑتا ہے۔ "مذہب ہستی اور فریب دونوں کو تسلیم کرتے ہوئے" فریب ہستی "میں بسلا ہونے کے اصول پیش کر دیتا ہے۔ اسی سے مولانا کہتے ہیں

"زندگی کی ناگواریوں میں مذہب کی تسکین صرف سبلی تسکین نہیں ہوتی بلکہ لہجائی تسکین ہوتی ہے کیونکہ وہ ہمیں اعمال کے اخلاقی بلکہ اقدار کا یقین دلاتا ہے اور یہی یقین ہے جس کی روشنی کسی دوسری جگہ نہیں مل سکتی۔ وہ ہمیں بتاتا ہے کہ زندگی ایک فریضہ ہے جسے انجام دینا ہے۔ ایک بوجھ ہے جسے اٹھانا چاہیے۔"

زندگی گزارنے کے لیے مولانا اخلاقی اقدار کو ضروری سمجھتے ہی۔ کیوں کہ انسانوں کو

جانوروں سے ممیز کرنے والی سب سے اہم چیز یہی ہے۔ مذہب پر اس بھرپور یقین کے باوجود مولانا کے خیالات میں کبھی بھی وہ بے لچک سختی اور خشکی پیدا نہیں ہوتی۔ جو عام طور پر مذہبی آدمیوں میں پیدا ہو جاتی ہے۔ زندگی کے واقعات کو وہ ہمیشہ نفسیانہ نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس لیے وہ زندگی کو خشک اور بے رنگ بنادینے کے قائل نہیں۔ یہ بھی مولانا کی شخصیت کا خاص پہلو ہے جو "غبار خاطر" میں سامنے آتا ہے۔ ورنہ ہر جگہ ان کی ذات پر پردے پڑے رہتے ہیں۔ وہ لپٹے انفرادی نقطہ نظر کی وضاحت یوں کرتے ہیں

"جب کبھی معاملے کے اس پہلو پر غور کیا۔ طبیعت اس پر مطمئن نہ ہو سکی کہ زندگی کو غلطیوں سے یکسر معصوم بنادیا جائے۔ ایسا معصوم ہوتا ہے کہ اس روزگار خراب میں زندگی کو زندگی بنائے رکھنے کے لیے کچھ نہ کچھ غلطیاں بھی ضرور کرنی چاہئیں۔ غور کیجئے۔ وہ زندگی ہی کیا ہوئی جس کے دامن خشک کو کوئی غلطی تر نہ کر سکے، وہ چال ہی کیا جو لڑکھاہٹ سے یکسر معصوم ہو۔"

اپنی بات کی تائید میں وہ "عارف شیراز" یعنی حافظ سیرازی کا یہ شعر پیش کرتے ہیں

بیا کہ رونق این کارخانہ کم نہ شود

ز زہد ہم جو توئی یا بہ فسق ہم چومنی

(دنیا کے کارخانے کی یہ رونق نہ تو تمہارے جیسے زہد سے یا میرے جیسے فسق سے کم نہ ہوگی)

کنز قسم کے مذہبی نقطہ نظر سے ممکن ہے کہ ان باتوں سے مولانا پر تردامنی کا الزام عائد ہو جائے لیکن یہ تردامنی ہو بھی تو وقتی اور عارضی ہے۔ اس لیے کہ مولانا ان باتوں میں الجھ کر نہیں رہ جاتے۔ مولانا تردامنی کو صرف اس لیے ضروری سمجھتے ہیں کہ وقت پڑنے پر اسی دامن کو پنچوڑ کر وضو بھی کیا جاسکتا ہے۔ مولانا آزاد جانتے ہیں کہ آلودگیاں رہ میں مغل ہو سکتی ہیں اسی لیے ان کے پاس "کامرانی عمل کا معیار" یہ ہے دامن سے الجھنا مغل نہیں ہوتا۔ دامن گیر ہونا مغل ہوتا ہے۔ کچھ ضروری نہیں کہ آپ اس ڈار سے ہمیشہ اپنا دامن سمیٹتے رہیں کہ کہیں

بھٹیک نہ جانے۔ بھٹیکتا ہے تو بھٹکنے دیجئے۔ لیکن آپ کے دست و بازو میں اتنی طاقت ہونی چاہیے کہ جب چاہا اسی طرح چوڑ کر رکھ دیا کہ الودگی کی ایک بوند بھی باقی نہ رہے۔

بچہ وہ اپنے خاص اور خاص انفرادی نقطہ سے زندگی کے سود و زیار کا حساب بتاتے ہوئے کامرانی عمل کا یہ حساب پیش کرتے ہیں

یہاں کامرانی سود و زیار کی کاوش میں نہیں بلکہ سود و زیار سے اسودہ حال رہنے میں ہے۔ نہ تو تروامنی کی گرانہ محسوس کیجئے نہ مشک دمنی کی سبک سری۔ نہ آلودہ دامنی پر پریشان حال ہو۔ نہ پاک دامنی پر سرگرائی۔

مولانا زار احمد شامے گلشن کرتے ہیں اور "تم نے چیدن بھی رکھتے ہیں۔ وہ کانٹوں کو بھی ن کے حق سے محروم رکھنا نہیں چاہتے۔ وہ کانٹوں کی چمک سے بھی مطف اندوز ہون چاہتے ہیں۔ تاکہ گلوں کی نرمی اور ملاہمت کو پوری شدت سے محسوس کر سکیں

یکسانی اگرچہ سکون و راحت کی ہو۔ یکسانی ہوئی اور یکسانی بجائے خود زندگی کی سب سے بڑی بے تمکی ہے۔ تبدیلی اگرچہ سکون و نظم اب کی ہو۔ مگر تبدیلی ہے اور تبدیلی بجائے خود زندگی کی ایک بڑی لذت ہوئی۔ یہاں زندگی کا مزہ بھی ان ہی کو مل سکتا ہے جو اس کی شیعہ مینیوں کے ساتھ اس کی تلخیوں کے گھونٹ لیتے رہتے ہیں۔ ورنہ وہ زندگی ہی کیا جو ایک ہی طرح کی صبحوں اور ایک ہی طرح کی شاموں میں بسر ہو جائے۔

تغیر و تبدیلی کو مولانا حقیقی زندگی سمجھتے ہیں۔ یہاں "ہونے" کی حقیقی خوشی ان ہی کو میرا سکتی ہے جو "نہ ہونے" کے غم کو جانتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں

یہاں پانے کا مزہ ان ہی کو مل سکتا ہے جو کھونا جانتے ہیں۔ جنہوں نے کچھ کھویا ہی نہیں انہیں کیا معلوم کہ پانے کے معنی کیا ہوتے ہیں۔

مولانا کھونے اور پانے کو اس سے عزیز رکھتے ہیں کہ اس صورت میں بھی یکسانیت نہیں رہتی اور یکسانیت کو اس لیے ناپسند کرتے ہیں کہ اس صورت میں بذاتِ طب سے دست کش ہونا پڑتا ہے۔ وہ "طب اور سعی" کو بجائے خود زندگی کی سب سے بڑی ضرورت بلکہ سب سے اہم احتیاج قرار دیتے ہیں

خود ہماری زندگی کی حقیقت حرکت و اضطراب کے سوا کیا ہے ؟
جس حالت کو ہم سکون سے تعبیر کرتے ہیں اگر چاہیں تو اسے موت
سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ موج جب تک مضطرب ہے۔ زندہ ہے۔
آسودہ ہوئی اور معدوم ہوئی۔"

لیکن زندگی میں حرکت اور اضطراب کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لیے ایک ایسے مقصد کی ضرورت ہوتی ہے جو "اضطراب کے انگاروں" سے دھبک رہا ہو۔ جو انسان میں شوق و سرمستی کا طوفان برپا کر دے۔ جس کو حاصل کرنے کے لیے انسان کو دیوانہ وار دوڑنا پڑے اور جس میں اتنی نظر فریبی ہو کہ وہ دم بدم اپنے سے قریب ہوتا نظر آئے اور ہر لمحہ "گریزاں" بھی دکھائی دے۔ نزدیک اتنا کہ جب چاہیں ہاتھ بڑھا کر پکڑ لیں دور اتنا کہ اس کی گرد راہ کا بھی سراغ نہ پاسکیں۔ مولانا بتاتے ہیں کہ ایسا مقصد مذہب اور خدا کی ذات ہی میں مل سکتا ہے۔ مولانا زندگی بسر کرنے کے لیے مقصد کی لگن کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی اس بات سے بھی متنبہ کرتے ہیں کہ مقصد کی خاک بڑی غیور ہوتی ہے اور اس کو حاصل کرنے کے لیے کانٹوں کے فرش پر دوڑنا پڑتا ہے۔ وہ کہتے ہیں

"بلاشبہ یہاں زندگی کا بوجھ اٹھا کے کانٹوں کے فرش پر دوڑنا پڑا لیکن اس لیے دوڑنا پڑا کہ دھب و نخل کے فرش پر چل کر زندگی کے تقاضوں کا جواب نہیں دیا جاسکتا تھا۔ کانٹے کبھی دامن سے اٹھیں گے لیکن مقصد کی خلش پہنچے دل میں جھپتی رہے گی۔ نہ دامن تار تار کی خبر لینے دے گی نہ زخمی تلوؤں کی۔"

مولانا اس راستے پر آنے کی دعوت ان ہی پادوں کو دیتے ہیں جو "اہ کو پرنی" کے کنارے خوش ہو سکیں۔ خوشی کو مولانا ایک اخلاقی ذمہ داری ہی نہیں بلکہ طبعی حق قرار دیتے ہیں۔

کھینچتے ہیں۔ کیوں کہ زندگی کے آئینہ خانے میں ہر چہرے کا عکس بیک وقت سینکڑوں میں منعکس ہوتا ہے۔ کسی بھی فرد کی زندگی اس لیے مخصوص "انفرادی واقعہ" نہیں رہتی بلکہ اجتماعی حادثہ بن جاتی ہے۔ اس لیے مولانا کہتے ہیں:

"لوگ ہمیشہ اس کھوج میں رہتے ہیں کہ زندگی کو بڑے بڑے کاموں کے لیے کام میں لائیں۔ لیکن نہیں جانتے کہ یہاں ایک سب سے بڑا کام خود زندگی ہونی۔ یعنی زندگی کو ہنسی خوشی کاٹ دینا۔ یہاں اس سے اہل کوئی کام نہیں ہوا کہ مرجائیے اور اس سے زیادہ مشکل کام کوئی نہ ہوا کہ زندہ رہیے۔ جس نے یہ مشکل حل کر لی اس نے زندگی کا سب سے بڑا کام انجام دے دیا۔"

مسرت یوں تو زندگی کا دوسرا نام ہے اور حسن مسرت ذاتی کا سب سے بڑا سرچشمہ ہوتا ہے۔ اس لیے حسن جس رنگ میں ہوتا ہے اور جہاں ہوتا ہے مولانا کے لیے "سرمایہ جاں" ہوتا ہے کہتے ہیں

"حسن آواز میں ہو یا چہرے میں، تاج محل میں ہو یا نشاط باغ میں۔ حسن ہے اور حسن اپنا فطری مطالبہ رکھتا ہے۔ افسوس اس محروم ازلی پر جس کے بے حس دل نے اس مطالبہ کا جواب دینا نہ سیکھا ہو۔ مسرت ہو یا راحت ہر ایک کے بارے میں مولانا اپنا ایک منفرد زاویہ نگاہ رکھتے ہیں۔ وہ راحت و اطمینان کی حقیقت کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں

"زندگی کی جن حالتوں کو ہم راحت و اطمینان سے تعبیر کرتے ہیں ان کی حقیقت بھی اس سے زیادہ کیا ہونی کہ اضافت کے کرشموں کی ایک صورت گری ہے۔ یہاں نہ مطلق راحت ہے نہ مطلق اطمینان، ہمارے تمام احساسات سرتا سر اضافی ہیں۔۔۔۔۔ اضافتیں بدلتے جاؤ راحت و اطمینان کی نوعیتیں بھی بدلتی جائیں گی۔"

مولانا بنیادی طور پر ایک فنکار ہیں۔ اس لیے وہ حسن کے ہر مظہر سے متاثر ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فنون لطیفہ کی ہر شاخ سے وہ متاثر ہوتے ہیں۔ ان کو نہ صرف موسیقی سے گہرا شغف تھا بلکہ وہ خود بھی موسیقار تھے۔ مولانا کی شخصیت کا یہ رخ بھی "غبار

خاطر" کے علاوہ شاید ہی کہیں سامنے آیا ہو۔ وہ موسیقی اور فن تعمیر سے جس طرح اور جس شدت سے متاثر ہوتے تھے اس کو یوں بیان کرتے ہیں۔

"میں آپ سے ایک بات کہوں۔ میں نے بارہا اپنی طبیعت کو سٹولا ہے۔ میں زندگی کی احتیاجوں میں سے ہر چیز کے بغیر خوش رہ سکتا ہوں۔ لیکن موسیقی کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ آواز خوش میرے لیے زندگی کا سہارا، دماغی کاوشوں کا مداوا، جسم و دل کی ساری بیماریوں کا علاج ہے۔"

مولانا جس طرح کے ماحول میں اپنے دماغی کاوشوں اور جسم و دل کی ساری بیماریوں کا مداوا کرتے ہیں اس کو وہ خود بیان کرتے ہیں۔

"رات کا سناٹا، تاروں کی چھاؤں، ڈھلتی ہوئی چاندی اور اپریل کی بھگی ہوئی رات۔ چاروں طرف تاج کے پینارے سر اٹھائے کھڑے تھے۔ برجیاں دم بہ خود بیٹھی تھیں بیچ میں چاندی سے دھلا ہوا مرمریں گنبد اپنی کرسی پر بے حس و حرکت مسکن تھا۔ نیچے جمنا کی رو پہلی جدولیں بل کھا کھا کر دوڑ رہی تھیں۔ اور اوپر ستاروں کی ان گنت نگاہیں حیرت کے عالم میں تک رہی تھیں۔ نور و ظلمت کی اس ملی جلی فضا میں اچانک پردہ ہائے ساز سے نامہ ہائے بے حرف اٹھتے اور ہوا کی لہروں پر بے روک تیرنے لگتے۔ آسمان سے تارے جھڑپے تھے اور میری انگلی کے زخموں سے نغمے۔"

"غبار خاطر" کے انشائیے جس قدر مولانا کی شخصیت کی آئینہ داری کرتے ہیں ایسی ان کی کسی اور تحریر سے نہیں ہوتی ہے۔ مولانا کی شخصیت بے حد ہمہ گیر تھی۔ ان کی شخصیت کے بہت سے پہلو "غبار خاطر" میں نمایاں ہوتے ہیں۔ پھر اس کتاب کو اردو ادب کی تاریخ میں ایک بے حد ممتاز مقام عطا کرتا ہے۔ ایک انگریزی اسکالر آئی۔ ایچ۔ ڈگلس نے "غبار خاطر" کے تعلق سے جو کچھ لکھا ہے آخر میں اس کو پیش کیا جا رہا ہے۔ کیوں کہ اس نے اختصار کے باوجود بہت جامع انداز میں اس کتاب کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتا ہے۔

"ان انشائیوں سے ان کی شخصیت پر بھی روشنی پڑتی ہے اور ان کے افکار کی جامعیت بھی ظاہر ہوتی ہے۔ دو سال تک سگریٹ نہ پینے کا واقعہ اور بیوی کی وفات کے گہرے صدمے کے باوجود معمولات میں بالاعادگی۔۔۔۔۔ ان سے آزاد کے مزاج کی یہ خصوصیت ظاہر ہوتی ہے کہ انھیں اپنے جذبات اور خواہشات پر بڑا قابو تھا اور وہ کسی حال میں اپنے زخموں کی نمائش گوارہ نہیں کرتے تھے۔ مذہب خدا پر عقیدے، انا، موسیقی سے شغف، سعی و عمل کے بجائے صرف خدا پر بھروسے کے سلسلے میں ان کے خیالات "غبار خاطر" کی اہمیت کے ضامن ہیں۔ پھر ہر تحریر کی طرح یہاں بھی اپنی انانیت اور انفرادیت تنہائی کی لذتوں اور فطرت کی رنگینی اور بوقلمونی سے ایک انوکھی شادمانی حاصل کرنے کی صلاحیت کا مزے لے لے کر ذکر، شخصیت کی تہہ داری اور دل کشی کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔"



تاریخی افسانہ کافن اور ڈاکٹر زور

ڈاکٹر زور کی تمام تر افسانہ نگاری تاریخی ہے۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کے مقام اور مرتبے کو متعین کرنے سے پہلے اس بات کے تعین کی ضرورت پیش آتی ہے کہ افسانہ کیا ہے؟ تاریخ اور افسانے میں کیا فرق ہے اور کیا ربط ہے؟ جب تک یہ تمام باتیں پیش نظر نہ ہوں ڈاکٹر زور کی افسانہ نگاری کی اہمیت ہماری نظروں سے اوجھل رہے گی۔

افسانہ کیا ہے؟ اس کا مختصر جواب تو یہ ہو سکتا ہے کہ جو حقیقت نہیں ہے وہ افسانہ ہے۔ اس سلسلے میں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ حقیقی واقعہ اور افسانوی واقعہ میں کیا فرق ہے۔ حقیقی واقعہ وہ ہے جس کی تصدیق دوسرے ذرائع سے ہو سکتی ہے۔ جبکہ افسانوی واقعہ کی تصدیق دوسرے ذرائع سے نہیں ہو سکتی۔ یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ افسانے میں حقیقت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ افسانے میں حقیقت نگاری کی اصطلاح سے کون واقف نہیں۔ جب افسانے اور حقیقت میں گہرا ربط ہے تو پھر افسانہ نگار کا کمال حقیقت کو کس حد تک افسانہ بنا سکتا ہے۔ اور افسانے کو کس حد تک حقیقت بنا دینے پر قادر ہے۔ افسانہ نگاری کا سارا کمال حقیقت کو افسانہ اور افسانہ کو حقیقت بنا دینے میں مضمر ہے۔ بڑا اور کامیاب افسانہ نگار کسی بھی بات کا کسی بھی واقعہ کو خواہ وہ کتنی ہی خیالی کیوں نہ ہو اس انداز اور اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ واقعہ ہمارے لیے بے حد حقیقی اور واقعی بن جاتا ہے۔ وہ حقیقت سے زیادہ ہم کو متاثر کرتا ہے اچھا افسانہ ہمارے لیے اسی بنا پر حقیقت سے زیادہ متاثر کن ہوتا ہے۔ ہم حقیقی واقعات کو جو آئے دن پیش آتے رہتے ہیں۔ اخباروں کی بڑی بڑی سرخیاں بنتے دیکھتے ہیں۔ خبر آتی ہے کہ کہیں زلزلہ آیا جس میں ہزاروں آدمی مر گئے اور اتنے ہی بے خانماں ہو گئے۔ کسی جگہ طوفان آیا بے شمار آدمی مر گئے اور جو زندہ ہیں بے حد بے حساب مصائب

میں ہسلا ہیں۔ ایسی خبریں ہم آئے دن پڑھتے رہتے ہیں اور سنتے رہتے ہیں۔ لیکن ہم ان سے بہت زیادہ متاثر نہیں ہوتے اس لیے بہت جلد بھول جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف ایک بہترین افسانے کے واقعہ کو بھلا نہیں سکتے حالاں کہ ہم یہ جانتے ہیں کہ یہ صرف افسانہ ہے۔ کیوں کہ افسانے میں بیان کردہ واقعہ ہمارے اپنے تجربے اور مشاہدے کا جزو بن گیا ہے۔ ہم اس کے تحقیقی تاثر میں گم ہو جاتے ہیں۔ افسانہ نگار نے ایک خیالی بات کو ہمارے لیے حقیقی بنا دیا ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح سے اس نے حقیقی بات کو ہمارے لیے افسانوی اور خیالی بنا دیا تھا۔ ہم کسی بھی اچھے افسانے کے تعلق سے یہ نہیں جانتے کہ اس میں حقیقت کتنی ہے اور افسانہ طرازی کتنی ہے۔ حقیقت اور افسانہ یہاں اس طرح سے ملے ہوئے ہوتے ہیں کہ ہم ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے کیوں کہ افسانہ نگار اپنے تاثر کو قاری کا تاثر بنا دینے کا ہنر جانتا ہے۔ اس اعتبار سے ڈاکٹر زور افسانہ نگار کی حیثیت سے بہت کامیاب رہے ہیں۔ ان کی افسانہ نگاری کا اس سے بڑا کمال کیا ہو سکتا ہے کہ انھوں نے "سیر گول کنڈہ" اور "گول کنڈہ کے ہیرے" میں جو واقعات بیان کیے ہیں وہ ہمارے لیے بالکل حقیقی اور واقعی بن گئے ہیں۔ گول کنڈے کی تاریخی اور اس دور کی تہذیبی زندگی کو زور نے اتنا حقیقی اور واقعی بنا دیا ہے کہ یہ افسانے ہمارے لیے حقیقت بن چکے ہیں۔ آج تاریخی تحقیق اور موشگافیاں ڈاکٹر زور کی باتوں میں کتنی ہی تردید کریں، اس تاثر میں کوئی کمی نہیں آسکتی جو زور صاحب کا تخلیق کردہ ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ قطب شاہی دور کو اس قدر زندہ اور تابندہ کر دیا ہے کہ وہ آج ہمیں سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے۔

ڈاکٹر زور کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ تاریخ اور افسانے میں کیا فرق ہے۔ تاریخ اور افسانے کے بارے میں ارسطو نے سب سے پہلے روشنی ڈالی ہے۔ اس نے شاعری اور ادب کو تاریخ سے زیادہ اہم قرار دیا ہے۔ کیوں کہ تاریخ محدود ہوتی ہے یعنی جو کچھ ہو چکا ہے صرف اسی کو بیان کر سکتی ہے جب کہ شاعری اور ادب میں جو کچھ ہو سکتا ہے اس سے بھی بحث کی جاتی ہے۔ یہی خصوصیت شاعری اور ادب کی قوت اور اہمیت کا باعث ہوتی ہے۔ تاریخ میں حقیقت

یہ ہے کہ تخیل کو کھلا اور آزاد نہیں چھوڑا جاسکتا اس کو حقیقت اور واقعات کی زنجیریں جکڑ لیتی ہیں جب کہ ادب اور شاعری میں یا افسانہ نگاری میں تخیل کھلی فضا میں پرواز کر سکتا ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب افسانہ نگار تاریخی واقعات یا شخصیات کو موضوع بناتا ہے تو وہ تاریخ اور حقیقت سے کس حد تک تجاوز کر سکتا ہے یہاں تاریخ، حقیقت اور افسانے کا ربط بھی زیر بحث آجاتا ہے۔ افسانے اور تاریخ کا موضوع حقیقی انسان ہوتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ کہ حقیقی انسان کب اور کس طرح تاریخ میں پیش کیا جاتا ہے اور افسانے میں کس انداز سے سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اکبر اعظم ایک حقیقی انسان تھا۔ تاریخ بھی اس کو اپنا موضوع بناتی ہے اور افسانے میں بھی اس کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ حقیقی انسان، تاریخی انسان کب اور کس طرح بنتا ہے اور افسانوی انسان کس طور پر بنایا جاتا ہے ان اعمال و افعال کے چمکے جو جذباتی، ذہنی کشمکش چھپی ہوئی ہے وہاں تک اس کی رسائی نہیں ہو سکتی۔ گویا انسان کی باطنی زندگی یا جذباتی زندگی کی بھوں بھلیوں میں گم ہونے کی کوشش کرے تو پھر ٹھوس حقائق سے اس کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور اس کو صرف اپنے تخیل پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے۔ تاریخ یہ تو بتا سکتی ہے کہ محمد قلی قطب شاہ نے کون کون سی جنگیں لڑیں اور کون سے اہم کام انجام دیے لیکن وہ یہ نہیں بتا سکتی کہ ن کارناموں کے چمکے کون سے جذباتی اور ذہنی عوامل کار فرما رہے۔ تاریخ اپنی شخصیتوں کے باطنی روپ کو پیش کرنے سے قاصر ہوتی ہے۔ افسانہ اس کے برخلاف حقیقی انسان کے باطنی روپ کو اپنی جولان گاہ بناتا ہے۔ اگر وہ تاریخی شخصیت کو بھی بیٹا ہے تو وہ اس کے ظاہری اعمال اور افعال کی پیش کش پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ ان کے چمکے جو ذہنی اور جذباتی محرکات کام کر رہے ہیں۔ ان سے بحث کرتا ہے اور ان ہی کو اپنے تخیل کے زور سے جسم و جان بخشا ہے۔ ای۔ ایم۔ فاسٹر، جو انگریزی کا بہت مشہور ماہر نگار ہے، تاریخی اور افسانوی شخصیت کے اسی فرق سے بحث کرتے ہوئے یہ بات کہتا ہے کہ اگر افسانہ نگار ملکہ و کنور یہ کو بالکل اسی طرح پیش کرتا ہے جس طرح وہ تاریخ میں پیش کی جاتی ہے تو وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے کامیاب نہیں ہوا۔ اگر وہ ملکہ و کنور یہ کی ظاہری زندگی ہی نہیں باطنی زندگی کو پیش کرنے کی

قدرت رکھتا ہے تو پھر وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے کامیاب ہے۔ افسانہ نگار صرف تاریخی شخصیات اور واقعات پر اکتفا نہیں کر سکتا بلکہ وہ اپنے تخیل کے زور پر بعض دوسرے کردار بھی تخلیق کرتا ہے جس کا تاریخ سے واسطہ نہیں ہوتا بلکہ یہ صرف اس کے تخیل کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اس طرح وہ ایک ایسا ماحول تخلیق کرتا ہے جس میں اس کے تمام کردار زیادہ حقیقی اور زندگی سے قریب معلوم ہوتے ہیں۔ تاریخی افسانے کے ان تمام فنی تقاضوں، کو ڈاکٹر زور پور ا کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے مجموعے "گول کنڈہ کی سیر" اور "گول کنڈہ کی ہیرے" ان خصوصیات کی روشن مثالیں ہیں۔

"سیر گول کنڈہ" ۱۹۳۷ء شائع ہوئی۔ اس میں گیارہ افسانے ہیں۔ تاریخی ناوں اور افسانے کی سب سے بڑی اور اہم خوبی اس بات میں ہوتی ہے کہ اس میں ماضی کی بازیافت کس حد تک اور کس خوبی سے ہوئی ہے۔ ڈاکٹر زور کو بھی یہ احساس تھا کہ وہ ان افسانوں کے ذریعہ ماضی کو دوبارہ سامنے لا رہے ہیں۔ انھوں نے "گول کنڈہ کے ہیرے" کے دیباچے میں لکھا ہے۔

"سیر گول کنڈہ کی غیر متوقع کامیابی سے معلوم ہوا کہ ہمارے ملک میں کھوئے ہوؤں کی جستجو کا ذوق پیدا ہو گیا ہے۔ ہم اپنی عظمت ماضی کی بنیادوں سے واقفیت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ہماری اکثر تاریخی بادشاہوں کی فتوحات، امرا کی سازشوں اور خانہ جنگیوں اور شہروں اور سلطنتوں کی آرائشوں یا ویرانیوں کے قصوں سے بھری پڑی ہیں۔" (سیر گول کنڈہ - ص ۵)

حالاں کہ ان میں صرف تخریبی کاروائیوں کی داستان نہیں ہونی چاہیے بلکہ اسلاف نے تہذیب و تمدن کو فروغ دینے میں جو کام کیا ہے اس کی تفصیل بھی پوری طرح پیش ہونی چاہیے۔ وہ لکھتے ہیں

"ان کے (تاریخوں) مطالعے سے ان اسباب و وسائل کا بہت کم علم ہوتا ہے جن کے ذریعے سے ہمارے اسلاف نے تہذیب و تمدن کے اسی سے اعلیٰ مراحل آسانی سے طے کر لیے تھے۔ جن کو دیکھ کر

بیرون ہند اور خاص کر یورپ سے آنے والے سیاح حیران رہ جاتے
تھے اور اپنے سفر ناموں اور یادداشتوں کو ہمارے ملک کی قصیدہ
خونیوں سے معمور کر دیتے تھے۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۵)

ڈاکٹر زور اس ضرورت کو شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ ہندوستان کے مختلف
حصوں کی ایسی تاریخیں لکھی جائیں جن میں بادشاہوں اور امیروں کے ساتھ ساتھ
عوام اور غریبوں کی زندگی اور حالات بیان کیے جائیں۔ درباروں اور حرم سراؤں کی
آرائش اور زیبائش کے ساتھ ساتھ غریبوں کے مکانات، جھونپڑوں اور بازاروں کی
معدن شرت بھی نمایاں۔ وہ سب سے زیادہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ "وہ اسرار بے
نقشب کیے جائیں جن پر اس زمانے کے لوگوں کے قلبی اطمینان اور راحت و آرام کا
انحصار تھا۔ اس کے علاوہ ان کے پختہ اور بند اخلاقی معیار کو ظاہر کیا جائے تاکہ ان
کی زندگی میں جو نیک نیتی، خصوص اور ہمدردی تھی وہ سلسلے آئے جو ان کی "زندگیوں
کے اصلی مقاصد تھے۔" یہ وہ لوگ تھے جن کی مذہبی رواداری اور امن پسندی سے نئی
نسل واقف ہو اور انھیں بھی قلب و دماغ کی وہ آزادی نصیب ہو جو گزشتہ نسلاں کو
حاصل تھی۔ زور صاحب یہ چاہتے ہیں کہ نئی نسل بھی اپنے اسلاف کے کارناموں سے
واقف ہو کر ان کے نقش قدم پر چلے۔ وہ لکھتے ہیں

گول کنڈے کے یہ تاریخی افسانے اسی نقطہ نظر سے لکھے جا رہے
ہیں کہ ان میں ہندوستان کے اہم خطے، دکن کے حکمرانوں، امیروں
اور عوام کے ایسے سچے کردار اور اصلی حالات زندگی پیش کیے جا
رہے ہیں جن کے مطالعے سے عہد حاضر کے نوجوان اپنے ملک کی
حقیقی عظمت سے واقف ہو سکتے ہیں اور اس آزاد خیالی، مذہبی
رواداری، بلند ہمتی، سعی پیہم اور باہمی محبت کے سبق سیکھ سکتے ہیں
جن کی بنا پر ہمارے اسلاف نے تمام دنیا سے خراج تحسین حاصل کیا
تھا۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۷)

زور صاحب بتاتے ہیں کہ ہماری تاریخوں کے علاوہ یورپی سیاحوں کے سفرناموں اور
یادداشتوں سے بھی بہت اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ لیکن سب سے زیادہ ہمارے

ملک کے "قدیم اردو ادب" میں یہاں کی معاشرت، عوام کی زندگی اور دوسری اہم اور پتے کی باتیں محفوظ ہو گئی ہیں۔ یہ ایسی معلومات ہیں جو دنیا کے دوسرے ملک میں کہیں کہیں ملتی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں

سچ تو یہ ہے کہ قدیم طرز کی تاریخوں سے زیادہ کسی قوم کی ادبی کتابوں ہی میں اس قوم کے ذہنی کمالات اور قلبی کیفیات جھوہ کر نظر آتے ہیں۔" (سیر گول۔ ص ۷)

دکن میں دکنی یا قدیم اردو کا بیش بہا خزانہ موجود ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

"آج سے ڈھائی سو سال قبل دکن میں جتنی اردو کتابیں لکھی گئی تھیں بعد میں ہندوستان کے کسی خطے میں اتنی کتابیں نہیں لکھی گئیں۔ ۹۰۰ ہجری سے ۱۲۰۰ ہجری کے درمیان دو صدیوں میں اس سر زمین میں علم و فضل اور شعر و سخن کے سرخشے اہل پڑے تھے اور کوئی صنف سخن یا موضوع ایسا نہیں ہے جس کے وافر نمونے اس دور میں پیش نہ کیے گئے ہوں۔ اس عہد زرین کی لکھی ہوئی سینکڑوں اعلیٰ پایہ کی اردو کتابیں اس وقت مکمل حالت میں محفوظ ہیں اور سینکڑوں کے بچے کچھے آثار یا ان کی نسبت معلومات حاصل ہیں۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۷)

ڈاکٹر زور جانتے ہیں کہ افسانوی ادب میں کسی ملک و قوم کی تہذیب جس طرح سامنے آتی ہے وہ کسی اور ذریعہ سے نہیں آسکتی۔ اسی وجہ سے مارکس نے بالزاک کے ناولوں کے تحقق سے کہا تھا کہ میں نے ان کے ذریعے جتنا فرانس کو جانا وہ کسی تاریخ یا دوسری علمی کتابوں کے ذریعے نہیں جانا۔ اسی بنا پر ڈاکٹر زور یہ بھی بجا طور پر دعویٰ کرتے ہیں

"دکن کی کوئی مکمل تاریخ اس کے ادب کے مطالعے کے بغیر نہیں لکھی جاسکتی۔"

ڈاکٹر زور نے اپنے افسانوں کا مواد اسی بنا پر مختلف ذرائع سے حاصل کیا ہے وہ لکھتے

ہیں:

”گول کنڈے کے ان نیم تاریخی افسانوں کا مودقہ قدیم تاریخوں یورپی سیاحوں کے سفر ناموں اور یادداشتوں اور گول کنڈہ اور بیجاپور میں لکھی ہوئی ادبی کتابوں کے علاوہ ان روایات سے بھی حاصل کیا گیا ہے جو اس ملک کے عہد حاضر کے باشندوں تک سنیہ بہ سنیہ منتقل ہوتی آرہی ہیں۔“ (سیر گول کنڈہ۔ ص ۸)

ڈاکٹر زور کے یہ نیم تاریخی افسانے بے حد مقبول ہوئے۔ اس لیے کہ انہوں نے ان کے ذریعے قطب شاہی دور کی ایسی دل چسپ، خوب صورت اور پر اثر مرقع کشی کی ہے۔ ہم کو تاریخ سے زیادہ افسانے یقین آفرین معلوم ہوتے ہیں۔ ان افسانوں کی خوبی یہ ہے کہ افسانے کی تکنیک کے تقاضوں پر بھی پورے اترتے ہیں اور تاریخی افسانے جو ہنرمندی چاہتے ہیں ان کو بھی پورا کرتے ہیں۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق نے سیر گول کنڈہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے یہ بہت دل چسپ کتاب ہے اور دل چسپ طرز میں لکھی گئی ہے۔ اس میں تاریخ اور افسانے اور واقعات اور تخیل کو بڑی خوبی سے لایا ہے کہ قطب شاہی دور کی تصویر نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے بڑی تاریخیوں کے پڑھنے سے وہ معلومات حاصل نہیں ہوتیں جو اس چھوٹی سی کتاب میں ہیں اور نہ وہ لطف و کیفیت ہے جو اس میں ہے۔ اس وقت کی معاشرت کا رنگ بھی اس میں نظر آتا ہے“ (رسالہ اردو۔ جولائی ۱۹۳۷ء)

سیر گول کنڈہ میں گیارہ افسانے ہیں۔ پہلا افسانہ ”مشک محل“ ہے اس کا سنہ تعمیر ۱۵۲۳ء ہے۔ جو ۱۵۲۳ء کے مطابق ہے۔ یہ قطب شاہی خاندان کے پہلے بادشاہ سلطان قلی کے دور کا واقعہ ہے۔ واقعہ مختصر سا ہے ایک مشک کا تاجر بڑی امید کے ساتھ قطب شاہی سلطنت پہنچتا ہے۔ وہ بڑی مقدار میں مشک لاتا ہے تاکہ ہاں اس کو فروخت کر سکے۔ لیکن کوئی بھی امیر خریدنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ جیسے کہ پہلے بادشاہوں کا معمول ہوا کرتا تھا کہ وہ خود گھوم پھر کے رعایا کا حال معلوم کرتے تھے۔ سلطان قلی

قطب شاہ بھی ایسے ہی دورے پر نکلتا ہے تو پتا چلتا ہے کہ مشک کا ایک سوداگر آیا ہوا ہے اور اپنا مشک فروخت کرنا چاہتا ہے لیکن کوئی امیر اتنا مشک لینے کے لیے حیار نہیں ہے۔ سلطان دوسرے دن اسے دربار میں بلاتا ہے اور کہتا ہے کہ اس کا پورا مشک خرید لیا جائے لیکن اس سے عرض کیا جاتا ہے کہ مشک سے پہلے ہی گودام بھرے ہوئے ہیں۔ جس کے جواب میں سلطان کہتا ہے کہ زیر تعمیر محل کے پایہ میں مشک ڈال دیا جائے۔ حکم کی تعمیل ہوتی ہے۔ اسی بنا پر اس محل کا نام "مشک محل" رکھا جاتا ہے۔

کسی بھی افسانے کو تاریخی بنانے کے لیے سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اس میں شرط یہ ہے کہ اس میں تاریخی شخصیات اور تاریخی واقعات داخل کیے جائیں۔ وہ ایسی شخصیات یا شخصیت ہو جن کی تاریخی طور پر شناخت بھی ہو سکے۔ الفریڈ ٹریسیڈر شپ نے اپنی کتاب (Art & Practice of Historical Fiction) میں لکھا ہے:

"ایک ناول، تاریخی ناول اس وقت ہو سکتا ہے جب کہ اس میں ایسی تاریخی شخصیات اور واقعات داخل کیے جائیں جن کی بہ آسانی شناخت ہو سکے۔"

بالکل یہی بات تاریخی افسانے پر بھی صادق آتی ہے۔ اس میں بھی ناول کی طرح بہت سے کرداروں کو پیش کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی اس لیے تاریخی افسانہ اس وقت تک تاریخی افسانہ نہیں بن سکتا جب تک اس میں کم از کم ایک دو تاریخی شخصیتیں ایسی نہ پیش کی جائیں جن کی آسانی سے شناخت نہ ہو سکے۔ ڈاکٹر زور کے تمام افسانوں میں کوئی نہ کوئی تاریخی شخصیت متی ہے۔ "مشک محل" میں سلطان قلی قطب شاہ کی شخصیت سامنے آتی ہے۔ "مکہ مسجد" (۱۰۲۳ھ) میں سلطان محمد قطب شاہ کا دور بھرتا ہے۔ "کھویا ہوا چاند" (۱۰۳۶ھ) سلطان عبداللہ قطب شاہ ہے۔ جو ملک بہت بخشی بیگم کے سایہ عاطفت میں پل رہا ہے جن کو ماں صاحب کہا جاتا تھا۔ اور جن کے نام پر راج بھی ماں صاحب کا تالاب آباد ہے۔ ملک خوشنود (۱۰۴۵ھ) جو گوں کنڈے کا حبشی غلام تھا اپنی غیر معمولی شعری صلاحیتوں کی وجہ سے نہ صرف بیجاپور میں

مشہور ہوا بلکہ اس کو سفارتی خدمات بھی سونپی گئی تھیں۔ ملک خوشنود تھا تو گول کنڈے کا جو خدیجہ سلطان کے جہیز میں ایک سو ایک زرین کمر غلاموں میں شامل تھا۔ خدیجہ سلطان محمد عادل شاہ سے بیہوش ہو گئی تھی اور یوں ملک خوشنود کی رسائی عادل شاہی دربار میں ہوئی۔ ان تاریخی شخصیتوں کے علاوہ ملغوا صی اور وجہی کی شخصیتیں بھی اس افسانے میں جلوہ گر ہیں شہزادی کا عقد "۱۰۷۵ھ" میں سلطان عبداللہ قطب شاہ حضرت شاہ رجو قتال اور خود ابوالحسن تانا شاہ کے تاریخی کردار ابھرتے ہیں۔ انار کے چودہ دانے (۱۰۹۰ھ) میں بھی تانا شاہ کا کردار جلوہ گر ہے "کاغذی برج" (۱۰۲۸ھ) میں تانا شاہ کے ساتھ اورنگ زیب نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ "غیبی امداد" (۱۰۹۸ھ) میں بھی تانا شاہ اور اورنگ زیب کے ساتھ حضرت یوسف صاحب شریف صاحب کی بھی زیارت ہوتی ہے۔ "آخری سرفروش" (۱۰۹۸ھ) حبشیوں کی داستان سرفروشی ہے۔ اس میں بھی تانا شاہ کو دیکھا جاسکتا ہے۔ "خامے کا وقت" (۱۰۹۸ھ) تانا شاہ کے کھانے کا وقت ہے جس میں مغل شہزادے بھی شریک ہوتے نظر آتے ہیں۔ "مٹی کی کھیا" (۱۰۹۸ھ) بھی تانا شاہ کا شاہی وقار ظاہر ہوتا ہے۔

گول کنڈے کے میرے "میں بھی مختلف تاریخی شخصیتیں رد نما ہوتی ہیں۔ اس کا بہت افسانہ "بالا" ہے۔ یہ گول کنڈے کی آخری رقاہ کا نام ہے اور اورنگ زیب کی ایک جھنک کے علاوہ شہزادہ معظم اور شہزادہ کام بخش کے معاشقہ کی تفصیل اس افسانے میں ملتی ہے۔ "پانچ گنڈے" اس میں سلطان محمد قطب شاہ اور حیات بخش بیگم کے کردار ملتے ہیں۔ حیدر آباد میں چار بیسوں کو یک گنڈہ کہا جاتا تھا۔ بیس بیس کے یوں پانچ گنڈے ہوئے۔ "پانچ اشرفیاں" ملکہ حیات بخش بیگم کی فہم و فراست کی کہانی ہے۔ اس میں سلطان عبداللہ قطب شاہ کا عنان حکومت سنبھالنا اور میر جہمہ کی کارستانی بھی نظر آتی ہے۔ "سرد صحرا" میں ایک بار پھر سلطان ابوالحسن تانا شاہ کا کردار جلوہ افروز ہوتا ہے۔ التبتہ و قسنیہ "میں کوئی تاریخی کردار نہیں ملتا۔ زوال گول کنڈے کا ماحول ضرور ملتا ہے۔

تاریخی افسانے یا ناول میں دوسری اہم ترین بات یہ ہوتی ہے کہ اس میں ماضی کو دوبارہ زندہ کیا جاتا ہے۔ اس ماحول اور فضا کی تعمیر کرنی پڑتی ہے۔ جس سے

وہ عہد اور دور پہنچتا ہے۔ اس میں لباس سے لے کر سواری تک اور رہن سہن سے لے کر میدان جنگ تک کے حالات اور جزئیات کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ اسی وجہ سے جان بوجھ کر تاریخی ناول کی یہ تعریف کی ہے

تاریخی ناول وہ ناول ہے جو زندگی کی بازتعمیر کرتا ہے اور اس فضا

کی دوبارہ تسخیر کرتا ہے جو اس کے مصنف کا عہد ہے۔

یہ تعریف تاریخی افسانے پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے۔ تاریخی افسانے یا ناول میں صرف تاریخی شخصیتوں کو پیش کر دینا کافی نہیں ہوتا بلکہ اس ماحول اور فضا کو بھی پیش کرنا ضروری ہوتا ہے جس میں یہ شخصیتیں رہی اور بسی تھیں۔ اس طرح تاریخی افسانہ یا اس زندگی کی دوبارہ تسخیر کرنی پڑتی ہے اور باز تعمیر کرنا پڑتی ہے۔ جس میں تاریخی شخصیتیں زندگی بسر کر رہی تھیں۔ تب ہی تاریخی شخصیتیں زندہ اور حقیقی نظر آتی ہیں۔ ڈکٹر زور کی افسانہ نگاری کی کامیابی کا راز بھی یہی ہے کہ انھوں نے اس ماحول اور فضا کو دوبارہ زندہ بنا دیا ہے۔ ظلم تقدیر اپنی بہت سی کوتاہیوں کے باوجود تاریخی افسانے کا اعتبار رکھتا ہے کہ اس میں زواں گول کنڈہ کے ماحول اور فضا کو بہت عمدگی سے پیش کیا گیا ہے لیکن "سیر گول کنڈہ" اور "گول کنڈے کے بیڑے" ہر اعتبار سے بہت ہی کامیاب تاریخی افسانے ہیں۔

سیر گول کنڈہ تاریخی ماحول اور فضا کو جس طرح دوبارہ تسخیر کیا گیا ہے اس کے چند نمونے یہاں پیش کیے جا رہے ہیں۔ "مشک محل" زیر تعمیر ہے لیکن ابھی تک نگر، حیدر آباد، پوری طرح سے تعمیر نہیں ہوا۔ ہر طرف یہ سرگرمیاں جاری ہیں۔ ڈکٹر زور اس ماحول میں رقع کشی یوں کرتے ہیں

بھاگ نگر کو آباد ہونے زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔ اکٹہ عمر تیس ابھی

زیر تعمیر ہیں۔ موسیٰ ندی کے کنارے سرسبز و شاداب باغوں کی داغ

میں ڈکٹر زور نے دوست خاندان کی ترمیم و اصلاح بھی مکمل

کر لی۔ ان کے عظیم بھی شایع ہوئے۔ ان میں اپنے اپنے عشق

میں ازلی میں سرگرم ہیں۔ سیر گول کنڈہ۔ ص ۵

بڑے انتہائی عمدہ انداز میں زیر تعمیر بھاگ نگر کی پوری فضا یوں اسیر

کر لی گئی ہے۔ مسجد کا سنگ بنیاد جس طرح رکھا گیا۔ اس موقع پر شہر میں جو جہل ہیں اور گہما گہمی تھی اس کی تصویر ڈاکٹر زور اس طرح پیش کرتے ہیں

”نوجوانوں کی ٹولیاں وضع قطع اور چست لباس میں زندگی اور زندہ
دن کا صحیح نمونہ پیش کر رہی ہیں۔ بڑے بوڑھے اور ثقہ لوگ اپنے
اپنے ہتھیار سنبھالے اور وضع وضع کی پگڑیاں پہنے چلے آ رہے ہیں۔“
(سیر گول کنڈہ۔ ص ۲۰)

قطب شاہی دور میں جو لباس اور وضع قطع اس زمانے کے افراد کی ہوگی اس کو ڈاکٹر
زور اس خوبی سے پیش کرتے ہیں کہ آنکھوں کے سامنے ایک تصویر سی گھوم جاتی ہے
”مکہ مسجد“ ہی میں بادشاہ کی سواری جس تزک و احتشام کے ساتھ آتی ہے اس کا نقشہ
ڈاکٹر زور اس خوبی اور عمدگی سے پیش کرتے ہیں کہ ہم بھی اس کا نظارہ کرنے لگتے
ہیں:

”نشان کے ہاتھی کے بعد متعدد ہاتھی نظر آئے اور سو ڈیڑھ سو سواری پر
رب لباس پہنے تاتاری گھوڑوں پر سوار تیر کمن لیے اور ڈاب میں
تمواریں لٹکائے ڈھالیں پیٹھ پر جمائے قطار در قطار چار مینار کے نیچے
پہنچ کر صف باندھے کھڑے ہو گئے۔ ان کے بعد ایک اور دست
سواروں کا قرنا پھونکتے اور نقریاں بجاتے ہوئے میدان میں داخل ہوتا
ہے۔ ان کی آمد آمد کے ساتھ مجمع میں ایک وسیع راستہ کھل جاتا ہے
اس وقت دیکھنے والوں نے حضرت موسیٰ کے ہزاروں سال قبل کے
معجزے کو اپنی آنکھوں سے دیکھ لیا کہ طوفان بدوش دریائے نیل
میں اسرائیل کے گزر جانے کے لیے کس طرح راستہ بن گیا تھا۔
بادشاہ سلطنت گھوڑے پر سوار ہیں اور پچاس ساٹھ پیادے ہم رکاب
چلے آ رہے ہیں۔ نقیب ”بچو بچو نگاہ رو برو“ کے نعرے لگا رہے ہیں
چوب دار نفردی عصائیں لیے ہوئے راستے میں مجمع کو ہٹا رہے ہیں۔
کسی کے پاس برچھے ہیں، کسی کے ہاتھ میں مور چھ ہیں۔ جو ظل اللہ
کے دونوں طرف برابر جھل رہے ہیں آفتاب گیری و رچتر بادشاہ پر

سیہ فگن ہے۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۲۲)

ڈاکٹر زور نے "سیر گول کنڈہ" اور "گول کنڈے کے ہیرے" کے ہر افسانے میں ماضی و باز تعمیر کی ہے۔ اس خوبی اور صفائی کے ساتھ کہ وہ ماحول اور فضا خود سے تجربے اور مشاہدے کا حصہ بن جاتی ہے۔ تاریخی افسانے کی کامیابی کی ایک بڑی اور اہم شرط یہ بھی ہے کہ اس میں ماضی کی بازیافت اور باز تعمیر ہوتی ہے۔ ڈاکٹر زور کے تمام افسانے اس شرط کو پورا کرتے ہیں۔

تاریخی شخصیت اور افسانوی شخصیت میں جو فرق ہوتا ہے۔ تاریخ اور افسانے کی بحث میں ہم واضح کر چکے ہیں۔ ہم نے یہ بتایا تھا کہ تاریخ کسی شخصیت کے ظاہری اعمال اور افعال ہی کو پیش کر سکتی ہے۔ اس کے برخلاف افسانے میں اس شخصیت کی باطنی زندگی بھی پیش کی جاتی ہے۔ تاریخ یہ تو بتا سکتی ہے کہ سلطان عبداللہ کی گم شدگی کب ہوئی۔ اور اس کو تلاش کرنے میں حیات بخشی بیگم نے کیا کیا، لیکن تاریخ حیات بخشی بیگم کے جذبات و احساسات سے متعلق کچھ نہیں بتا سکتی۔ کیوں کہ صرف حیات بخشی بیگم ہی جانتی تھیں کہ اس کے دل پر کیا گزر رہی ہے۔ افسانے میں چوں کہ تخیل سے کام لیا جاسکتا ہے اس لیے وہ تخیلی طور پر حیات بخشی بیگم کے جذبات و احساسات کو پیش کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر زور نے اپنے تاریخی افسانوں میں تاریخی شخصیتوں کی باطنی زندگی پیش کی ہے۔ جیسے "کھویا ہوا چاند" میں ڈاکٹر زور ماں یعنی حیات بخشی بیگم کے جذبات کی عکاسی اس طرح کرتے ہیں

"عبداللہ مرزا اگر تیرے دشمنوں کا بال بھی بیکا ہوا تو میں زندگی در کو ہو جاؤں گی۔ فرقت زدہ ماں کی زبان پر بار بار یہی الفاظ ہیں اور سو ہیں کہ تمہیں نہیں۔ رات تمام وہ محل کے جھروکے سے قلعہ کے صحنہ اور بھاگ نگر کی طرف نظر جمائے رہیں کہ شاید کوئی خبر آئے

(سیر گول کنڈہ۔ ص ۲۹)

تاج شاہ کا وفادار سالار عبدالرزاق لاری مغلیہ فوج سے لڑتے لڑتے زخموں سے چور جاں بہب ہے۔ بادشاہ جب اس کی عیادت کو آتا ہے تو وہ اپنے دلی جذبات کا اظہار یوں کرتا ہے

سultan ابو الحسن قطب شاہ جیسی ہستی سے بے وفائی کرنا میرے
 نزدیک کفر ہے۔ میری دلی تمنا تھی کہ ظل اللہ پر سے اپنی جان قربان
 کر کے میں بھی حضرت امام مظلوم ابی عبد اللہ الحسین کے ساتھ بہتر
 شہدائیں داخل ہو جاؤں اور خدا کا شکر ہے کہ یہ دیرینہ آرزو پوری
 ہو رہی ہے۔ میں کبھی کا ختم ہو جاتا، مگر باہر پڑا رہتا۔ صرف بالاحصار
 کی روح پرور فضا، نگینہ باغ کا جاس فزما حول اور قرب سبطانی کا اثر
 تھا جس کی وجہ سے اس تن بے جان میں جان آئی اور بندگان عالی کی
 قدم بوسی کا۔۔۔۔۔ عبد الرزاق پر پھر سے بے ہوشی طاری ہو گئی۔
 (سیر گول کنڈہ۔ ص ۷۸)

اس طرح ڈاکٹر زور نے تاریخی شخصیتوں کی باطنی زندگی کو پیش کر کے انھیں افسانوی
 شخصیت بھی بنا دیا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے عام لوگوں کی زندگی کو بھی جگہ جگہ
 پیش کیا ہے۔ عام انسانوں کی زندگی کسی تاریخی دور میں جن خصوصیات کی حامل
 ہوتی ہے جب تک اس کو نہ پیش کیا جائے اس وقت تک اس دور کا، حول و در فضا
 جاندار نہیں بنتے۔ زور کے تاریخی افسانوں کی یہ بھی اہم خصوصیت ہے کہ انھوں نے
 اس دور کی عوامی زندگی کو بھی ہر جگہ پیش کیا ہے۔ عام انسان اپنے دور میں جس جس
 طرح رہتے بستے تھے جس طرح محسوس کرتے تھے اور اس دور کے اہم تاریخی واقعات
 سے جس طرح متاثر ہو رہے تھے ان سب کی عکاسی ان کے افسانوں میں ملتی ہے۔

ڈاکٹر زور کے تاریخی افسانے اس لیے بھی غیر معمولی طور پر کامیاب ہیں کہ یہ
 افسانہ نگاری کے فنی تقاضوں پر بھی پورے اترتے ہیں۔ مختصر افسانے کی پہلی اور اہم
 خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں زندگی کا ایک واقعہ یا ایک جھلک دکھائی جاتی ہے
 لیکن یہ واقعہ یا جھلک اتنی جامع ہوتی ہے کہ اس کے ذریعہ افسانے کے مرکزی کردار
 کی پوری زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ جیسے مشک محل میں سلطان کی زندگی کا ایک
 واقعہ پیش کیا گیا ہے لیکن اس واقعہ کے ذریعہ ہم سلطان کی طرز حکمرانی کو پوری طرح
 جان پیتے ہیں۔ مکہ مسجد میں بھی مسجد کے سنگ بنیاد رکھنے کی یہ شرط رکھی جاتی ہے کہ
 ایسا شخص مسجد کا سنگ بنیاد رکھے، بارہ سال کی عمر سے جس کی نماز قضا نہ ہوئی ہو۔

پورے مجمع میں کوئی شخص ایسا نہیں تھا جو اس شرط کو پوری کرتا ہو۔ لیکن سلطان بڑھ کر سنگ بنیاد رکھتا ہے کیوں کہ صرف وہی اس شرط کو پوری کرتا تھا۔ اس واقعہ سے سلطان کی پوری زندگی اور سیرت سامنے آتی ہے۔ اس طرح "سیر گول کنڈہ" ہو یا گول کنڈے کے ہیرے "دونوں افسانوں کے مجموعوں سے کوئی بھی افسانہ ہم لے لیں اس میں یہی خوبی ملے گی۔ مختصر افسانے میں ہر بات کو اختصار کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں نہ تو طویل منظر نگاری کی ضرورت ہوتی ہے نہ طویل مکالموں کی۔ کیوں کہ ایسی کوئی بھی بات افسانے کے مجموعی تاثر پر اثر انداز ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر زور کے افسانے اس فنی خوبی پر بھی پورے اترتے ہیں۔ انہوں نے بہت مختصر طور پر فسانے کا پس منظر پیش کیا ہے لیکن اس خوبی کے ساتھ کہ پوری فضا اس میں اسیر ہو جاتی ہے۔ قاری اپنے آپ کو اسی فضا اور ماحول میں پاتا ہے۔ مختصر افسانے کے لیے یہ بھی اہم شرط ہے کہ اس کی ابتدا اور اختتام میں گہرا تعلق ہو۔ ڈاکٹر زور کے تمام افسانوں میں یہ خوبی بھی ملتی ہے جہاں مثال کے طور پر "کاغذی برج" کی ابتدا اور اختتام کو پیش کیا جا رہا ہے۔ ابتدا یوں ہوتی ہے

تین ہفتوں سے مسلسل گولہ باری ہو رہی ہے لیکن اب تک
سمار نہیں ہو سکا۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۵۶)

اور اختتام اس طرح ہوتا ہے۔

مغل سپاہیوں نے قلعے میں داخل ہونے کے بعد سب سے پہلا کام
یہی کیا کہ اس عجوبہ روزگار برج کی طرف لپکے جب وہاں پہنچے تو یہ
دیکھ کر حیرت کی انتہا نہ رہی کہ سارا برج راتوں رات کاغذ، لکڑی
اور ٹاٹ سے مصنوعی بنایا گیا اور گول کنڈے کے صنایعوں اور
نقاشوں نے ایک ہی رات میں اس خوبی سے کام کیا ہے کہ نزدیک
سے بھی اصل اور نقل میں کوئی فرق معلوم نہیں ہوتا۔ اس کاغذی
برج کی تمام مغل فوجوں میں دھوم مچ گئی اور عرصہ تک فاتح فوج کی
ٹوپیاں جوق در جوق دیکھنے کو آتی جاتی رہیں۔" (سیر گول کنڈہ ص ۶۱)

ڈاکٹر زور کے تمام تاریخی افسانے فنی طور پر بھی بہت مکمل ہیں۔ اردو ادب میں "سیر

گوکٹنڈہ " اور " گوکٹنڈے کے ہیرے " تاریخی افسانوں کی حیثیت سے اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں۔ اس قدر کامیاب تاریخی افسانے اردو ادب میں بہت ہی کم لکھے گئے ہیں۔



آگ کا دریا۔ تاریخی، علامتی اور وجودی ناول

قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری ”آگ کا دریا“ ایک شاہ کار کی حیثیت رکھتا ہے ہندوستان کی ہزاروں سال کی تاریخی، تہذیبی اور معاشرتی زندگی کو بڑی ہی فنکارانہ چابک دستی سے انھوں نے چند سو صفحات میں سمیٹ لیا ہے یہ ناول بیک وقت تاریخی بھی ہے، علامتی بھی ہے اور وجودی بھی۔ یہ عام مفہوم میں تاریخی ناول نہیں ہے۔ کیونکہ تاریخی ناول میں مشہور اور اہم تاریخی شخصیتوں کو پیش کیا جاتا ہے اور ان شخصیتوں کے زمانے کو پس منظر بنایا جاتا ہے۔ ایک ماحول و فضا جو کسی تاریخی شخصیت کے زمانے کی ہوتی ہے۔ اس کی باز تعمیر کی جاتی ہے۔ ”آگ کا دریا“ میں بغیر کسی معروف تاریخی شخصیت کو پیش کیے ہندوستان کی تاریخ کے مختلف ادوار کی باز یافت کی گئی ہے۔ ہر دور کی زندگی کے مخصوص حالات کو اس کی ساری جزئیات سمیت قرۃ العین نے پیش کیا ہے۔ تاریخی سے ان کو گہری دلچسپی ہے۔ اور اس کا مطالعہ انھوں نے بہت ہی غائر نظر سے کیا ہے۔ وہ خود ایک جگہ لکھتی ہیں:

”مجھے تاریخ سے از حد دلچسپی ہے اور میں اپنے عربی، عبرانی، ایرانی“

تورانی اور ہندوستانی ورثے کو آپ بیتی میں شامل اور اس کا ایک

لازم حصہ سمجھتی ہوں۔“ (فن اور شخصیت) آپ بیتی نمبر جلد اول

(ص ۱۴۴)

تاریخ کیا ہے؟ گزشتہ زمانہ یا وقت، اس لیے قرۃ العین حیدر وقت کو اپنے ناول میں محوری اور مرکزی حیثیت دیتی ہیں۔ آگ کے دریا میں ”وقت“ جس طرح ایک اہم کردار کے طور پر ابھرتا ہے۔ اس کے تعلق سے وحید اختر نے لکھا ہے

اس ناول کا سب سے اہم اور جاندار، فعال اور توانا کردار وقت

ہے جو تہذیبوں کے عروج و زوال فلسفوں کی موشگافیوں کی بے

وقعتی، اقدار و تصورات کی تعبیروں کی بے شبہاتی، کرداروں کی

انفرادی زندگیوں اور ان کے تجربات پر غائب ہے۔ یہی ان کی تشکیل بھی کرتا ہے اور اپنے میں انھیں جذب کر کے فنا بھی کر دیتا ہے۔
(" آگ کا دریا ۔ وجودیت کے اثرات " ، " قرۃ العین حیدر ۔ ایک

مطالعہ ص ۲۵۷)

قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول " آگ کا دریا " شروع ہی کیا ہے ۔ فی ۔ ایس ۔ ایلیٹ کی نظم کے اقتباس سے ۔ جس میں ایلیٹ نے وقت کو دریا کہا ہے جو مسلسل بہتا رہتا ہے جو " طاقت ور " ہے ۔ جس نے ہمیں گھیر رکھا ہے ۔ وقت کا خاتمہ کہیں نہیں ہوتا ۔ مسلسل اضافہ ہوتا رہتا ہے ، اس اقتباس کا آخری حصہ یوں ہے ۔

خاتمہ کہیں نہیں ہے ۔ صرف اضافہ ہے
مزید دنوں اور گھنٹوں کا گھسٹا ہوا تسلسل
یہ لمحے مستقل ہیں جس طرح وقت مستقل ہے

" شعور اور جس و خاشاک کو اپنی موجوں میں بہاتے ہوئے دریا کی

ما تہند

وقت جو تباہ کن ہے ، قائم بھی رکھتا ہے ۔ "

وقت کا بہاؤ تاریخ ہے ۔ کیوں کہ وقت یا زمانہ ، اقبال کے الفاظ میں " نقش گر حادثات " ہے ۔ وقت کی نقش گری سے تاریخ کے مختلف دور وجود میں آتے ہیں ۔ آگ کے دریا میں وقت کے بہاؤ کے دریا کو پیش کیا گیا ہے ۔ اس دریا میں مختلف تہذیبیں ابھرتی اور ڈوبتی ہیں ، ڈوبتی ہوئی تہذیب اور تاریخ کو اسیر کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ اس کوشش میں عینی کو غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی ہے ہندوستان کی تین ہزار سال کی تاریخ بقول خود قرۃ العین حیدر بہت " اٹھی " ہوئی تھی ان کے فن کا کمال یہ ہے کہ اس قدر بسیط اور اٹھی ہوئی تاریخ کو انھوں نے بے حد سمجھا کے پیش کیا ہے ۔ اصل میں ہندوستان کی تقسیم کو اس کے تاریخی تناظر میں پیش کرنے کے لیے انھوں نے یہ ناول لکھا ہے ۔ اس سلسلے میں انھوں نے لکھا ہے

”ملک کیوں تقسیم ہوا؟ کیا تقسیم تاریخی حیثیت سے ناگزیر تھی؟“ اس سوال نے مجھے فلسفہ تاریخ کی سمت کھینچا۔ اس کا جواب دینے کی کوشش میں ایک ناول ”آگ کا دریا“ لکھا۔ دریا کو زمانے کا Symbol بنا کر میں نے تین ہزار سال کی پھیلی ہوئی اور اٹھی ہوئی ہندوستانی تاریخ میں سے ہندوستانی شخصیت کی عظمت کو گرفت میں لانے کی کوشش کی۔ ”آئینہ خانے میں“ قرۃ العین حیدر مطبوعہ ”کتاب“ لکھنؤ۔ جنوری ۶۳ء۔ ص ۱۱)

ہندوستان کی تین ہزار سال کی تاریخ واضح طور پر چار ادوار میں تقسیم ہوئی ہے پہلا دور وہ ہے جب ہندوستان میں صرف ہندو بستے تھے۔ اس دور میں بھی انھوں نے اسی زمانے کو لیا ہے جب بدھ مت کو فروغ حاصل ہوا تھا۔ اس دور کی عکاسی انھوں نے اس قدر خوب صورت سچائی کے ساتھ کی ہے کہ وہ پورا دور سانس لیتا نظر آتا ہے۔ ہزاروں برس کی تہذیب کی بازیافت بے حد مشکل کام ہے۔ اس ماحول اور فضا کو دوبارہ تعمیر کرنے کے لیے اس دور کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے اس دور کے علم و تعلیم، مذہبی اعتقادات، فلسفیانہ افکار، اس دور کی عظیم شخصیتوں کی تعلیمات اور انداز فکر غرض زندگی کے سبھی پہلوؤں سے گہری واقفیت ضروری ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے قدیم ہندوستان کی زندگی کے ہر پہلو کو بڑے ہی فنکارانہ عبور کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس میں وید و گیتا کی فکر و تعلیم بھی ملتی ہے۔ مہابھارت اور گوتم کی فلسفیانہ اور عملی تعلیمات بھی ملتی ہیں۔ اسی طرح رام و کرشن کے افکار و تعلیمات بھی اسی ماحول میں رچی بسی نظر آتی ہیں۔ ہندوستان کی دوسری عظیم شخصیتیں خواہ وہ منو مہراج ہوں چانکیہ یا پھر کالی داس ہوں یا بھرتی ہری سب ہی اس ماحول اور فضا میں سایہ گن نظر آتے ہیں۔ شخصیتوں کے ساتھ وہ مقامات جو قدیم ہندوستان کی تہذیب اور علم و تعلیم کے گڑھ تھے۔ وہ سبھی اس دور اور فضا میں حقیقت کا رنگ بھرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں گوتم بدھ کا کپل و ستوا اور گیتا بھی ہے اور رام و کرشن کے ایودھیا، کاشی اور پریاگ بھی۔ ناول کے اجدائی حصے یعنی تاریخ ہند میں جسے ”ہندوؤں کا دور“ کہا جاتا ہے تین اہم کردار ملتے ہیں گوتم، مہابھارت

دوسرے چپارانی تمیرے ہری شکر ہے۔ یہ تینوں کردار وقت کے دریا میں ڈوب ڈوب کر ابھرتے ہیں۔ ناول کی ابتدا میں ہم گوتم سے یوں متعارف ہوتے ہیں "گوتم نے چلتے چلتے پچھے ٹھٹھک کر دیکھا۔ راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی۔ گوتم اس کے پاؤں مٹی سے اٹے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اور درخت زمر کے رنگ کے دکھائی پڑ رہے تھے اشوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں میزی سے جھسلاتے تھے اور میرے کی ایسی جگمگاتی پانی کی ٹریاں گھاس پر ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں۔ گھاٹ پر کشتیاں کھڑی تھیں اور برگد کے نیچے کسی من چلے ملال نے زور زور سے ساون الاپنا شروع کر دیا تھا آم کے جھنڈ میں ایک اکیلا مور پر پھیلا کے کھڑا تھا۔" (آگ کا دریا، ص ۹)

قدیم ہندوستان جو فطرت کے بہت قریب تھا اور لوگ قدرتی مناظر کی گود میں زندگی گزارتے تھے۔ ان تمام باتوں کی عکاسی اس اقتباس سے ہو جاتی ہے اس طرح ہندو دور اپنی اہم خصوصیات کے ساتھ سامنے آجاتا ہے۔ اس ناول کے اور ایک اہم کردار چپا کو بھی ناول میں اسی طرح متعارف کیا جاتا ہے:

"چھایا تچہ پر اپسرا میں ناچ رہی ہیں۔ سرگھٹ میں کالی رقصاں ہے۔ دل کے سنہرے ایوانوں میں شیو نلچتا ہے اور گوکل میں نر کر دھاری۔۔۔۔۔ کیلاش پر اوما ناچتی ہے اور یہاں تاپتی کے کنارے مہوے کے جھرمٹ میں غراں کے چاند تینے وہ ناچ رہی ہے جسے کوئی کمار چمپک کہتا ہے، کوئی چپرائی کوئی چپاوتی، اس کے ہزار نام ہو سکتے ہیں کیوں کہ اس کے ان گنت روپ ہیں۔" (آگ کا

دریا، ص ۲۹)

اس اقتباس سے بھی قدیم ہندوستان دیوتاؤں اور دیویوں کی تصویریں ابھرتی ہیں۔ چپا ہندوستان کی تاریخ کے ہر دور میں ملتی ہے۔ خواہ وہ مسلمانوں کا دور ہو یا انگریزوں کا یا پھر ہندوستان کی تقسیم کے بعد کا دور۔ اسی لیے اس کے کئی نام ہیں اور ان گنت روپ اسی طرح گوتم بھی ہر دور میں ملتا ہے۔ ان کرداروں کے بار بار یوں

تعمیرات تھے۔ اسی سلسلے میں جمال محل بادشاہوں کی ملازمت اختیار کرتا ہے۔ لیکن جب عمایوں اور شیرشاہ سوری میں ٹھن جاتی ہے تو سیاسی رساکشی کی پیٹ میں بنگال کا پرمن شہری ابوامنصور کمال الدین جو کھیتی باڑی کرنے لگا ہے اور "گیت بنانے والا" ہے۔ وہ اس کی پیٹ میں آجاتا ہے۔ اسے اس کے وطن سے گھسیٹ کر اور گرفتار کر کے دوسری جگہ لے جانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ وہ اس کشمکش میں اپنی جان دے دیتا ہے۔ لیکن اپنی زمین سے الگ ہون نہیں چاہتا۔ وہ سوچتا ہے "یہ اس کا ملک ہے۔ اس کا وطن ہے یہاں اس کے بچے پیدا ہوئے ہیں۔ یہیں اس کی بی بی کی قبر ہے۔ یہیں اس کے دھان کے ہرے کھیت ہیں۔ اس نے اس زبان کی آبیاری کی ہے۔ اس نے گیت بنائے ہیں وہ یہیں رہے گا۔ اسے غدار کہنے کا حق کسی کو حاصل نہیں یہ دارالحرب نہیں دارالاسلام ہے۔ اس لمحے اسے انکشاف ہوا، دارالحرب اور دارالاسلام میں کوئی فرق نہیں، صرف رویے کا فرق ہے۔ ٹرائیاں دو مذاہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں دو سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہیں۔ سہنسرام کا شہر خاں و دلی کا ہمایوں بادشاہ دونوں کلمہ گو ہیں لیکن ایک نے آکر دوسرے کا قلع قمع کر دیا۔ دارالاسلام بھی دارالحرب بن سکتا ہے اگر اس میں شرکا وجود ہو۔"

(اگ کا دریا، ص ۱۶۶)

شاہانِ اودھ کے دور میں یہی کمال الدین، نواب ابوامنصور کمال الدین علی رضا بہادر نصرت جنگ (جو دراصل چوہیں سالہ نواب کسن کا وہ نام تھا جو محض شاہی اور ریڈنسی کی تقریبات پر لیا جاتا ہے) کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ اور اب گوتم نیلمبر، گوتم نیلمبردت منشی سرکار انگریزی کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ بی چپا، ایک طوائف ہے اور اس زمانے کی مکھنوی تہذیب میں طوائف کا درجہ بہت اہم تھا اور باعزت۔ اس سلسلے میں قرۃ العین حیدر مکھنوی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتی ہیں۔ نشست و برخاست کے طریقوں کو لے کر گفنگو کا انداز اور مکان کی سجاوٹ تک:

”کمرے پر بڑا جماؤ تھا۔ فرش پر سفید چاندنی تھی۔ سفید چھت گیری میں جھاڑ آویزاں تھے۔ طاقوں میں کنواں اور گلاس روشن تھے۔ صحنچی جو چوک کے رخ کھلتی تھی، اس پر گلاب کی بیل چڑھی تھی۔ جس سے سارا کمرہ معطر تھا۔ صحنچی میں کسی نے مال گنج چھیز رکھا تھا۔ چاروں طرف قد آدم آئینے لگے تھے۔ ان آئینوں میں گوتم نیلمر کو عجیب عجیب شکلیں نظر آئیں۔ ایسے لوگ جن کو پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ یہ کون لوگ تھے؟ کہاں سے آئے تھے؟ کدھر کو جائیں گے؟ یہاں اس معطر کمرے میں کب تک ان کا جماؤ رہے گا؟ یہ لوگ شربنی کے چنے ہوئے انگرکھے اور گلبدن اور مشروع کے کلیاں دار پانچاھے اور دو پہلی اور نکے دار ٹوپیاں اور مندیلیں پہنے شالی رومال اوڑھے طمینان سے گاؤ تکیوں کے سہارے بیٹھے تھے۔ ان کی انگلیوں میں فیروزے اور عقیق انگوٹھیاں تھیں۔ ان میں جوان اور اوجیر وور بوڑھے بھی شامل تھے۔ متین، ثقہ، سنجیدہ، مہذب، نہایت خاموشی اور اہتمام سے یہ لوگ بیٹھے بڑے تکلف اور اخلاق سے آہستہ آہستہ رک رک کر ایک دوسرے سے گفتگو کرتے تھے۔ ایک کونے میں راجہ شیو کمار وفا کے کسی شعر پر بحث ہو رہی تھی دوسری طرف چند حضرات موسیقی کے کسی نکتے پر تبادلہ خیالات کر رہے تھے۔“

کاوریہا، ص ۲۰۲، ۱۹۴۰ء

اقتباس کئی لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اس سے نہ صرف لکھنو کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی پر روشنی پڑتی ہے بلکہ ایک خاص تاریخی عہد اپنی خصوصیات کے ساتھ سامنے آجاتا ہے۔ قرۃ العین کے فن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ جن باتوں کو بیان کرتی ہیں اس کی تصویر اتار دیتی ہیں۔ ان کا قلم اکثر جگہ مصور کے موقلم کی طرح کام کرتا ہے وہ حیرت انگیز کو بیان کرتی ہیں انھیں ہم دیکھنے لگتے ہیں۔ لفظی مرقع کشی کے جتنے اور جیسے خوب صورت نمونے قرۃ العین حیدر کے فن میں ملتے ہیں وہ کسی اور اردو ناول نگار کے ہاں مشکل ہی سے ملیں گے۔

اس انگباس سے شعور کی رو کی تکنیک کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر شعور کی رو یا Stream of consciousness کی تکنیک سے بھی بڑی عمدگی سے کام لیتی ہیں۔ امریکی ماہر نفسیات ویس جیمس نے شعور کی رو Stream of consciousness کی اصطلاح وضع کی۔ ویس جیمس نے سب سے پہلے اس بات کا اظہار کیا کہ خیالات اور احساسات مسلسل دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں۔ اس سے وہ ان تمام اصطلاحوں کو رد کرتا ہے جن میں خیالات کے جڑے ہونے کا مفہوم پیدا ہوتا ہے چونکہ ذہن میں خیالات کے بہاؤ کے لیے "شعور کی رو"، "خیال کی رو" یا "داخلی زندگی کی رو" کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق کوئی بھی شخص اپنے داخلی تجربے کی بنا پر اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ وہ ہر وقت کسی نہ کسی شعوری حالت میں رہتا ہے۔ یعنی اس کے ذہن میں خیالات، احساسات کا بہاؤ جاری رہتا ہے۔ گو ذہن کی کیفیتیں بدلتی رہتی ہیں لیکن ان کا بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا۔ شعور کی روناوول نگاری کی وہ تکنیک ہے جس میں ذہن کی اور شعور کی بدلتی ہوئی اور گزرتی ہوئی کیفیات کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ ہم کردار کی پوری زندگی اس کی ذہنی فضا، اس کے ذہنی تجربے، اس کی داخلی زندگی، اس کی گزشتہ زندگی اور حال کے خیالات اور اس کی نفسیات سے واقف ہو جاتے ہیں۔ وہ کمرے کی ساری چیزوں کو جس طرح دیکھ رہا تھا اور محسوس کر رہا تھا وہ ایسے لوگوں اور ایسی تہذیب کو اس سے پہلے نہیں دیکھ تھا ان لوگوں کے تعق سے جو کمرے میں موجود ہیں گو تم کے ذہن میں جو خیالات آتے ہیں وہ ہمیں معلوم ہو جاتے ہیں۔ شعور کی رو تکنیک میں داخلی خود کلامی سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ جیسے گو تم اپنے آپ سے کہہ رہا تھا۔ "یہ لوگ کون تھے، کہاں سے آئے تھے، کدھر کو جائیں گے، یہاں اس معطر کمرے میں کب تک ان کا جماؤ رہے گا۔" قرۃ العین حیدر اس ناول میں جگہ جگہ شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیتی ہیں۔

"آگ کا دریا" میں قرۃ العین نے مختلف اودار میں ہندوستان کی تہذیبی زندگی میں جو تبدیلیاں آئی ہیں ان تبدیلیوں کے باوجود ہندوستانی تہذیب و تاریخ کا جو تسلسل رہا ہے اس کو بھی پیش کیا ہے۔ اس ناول کی تخلیق کا محرک ہی ہندوستانی

تہذیب کی پیش کشی ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ ناول لکھنے کی تحریک انھیں کس طرح سے ملی۔ وہ لکھتی ہیں

تین چار سال ہوئے آپا نے مشین پر سلائی کرتے ہوئے یونہی باتوں باتوں میں کہا: اپنے قصبے میں جاڑے آتے ہی ہار سنگھار سے دوپٹے رنگتے تھے اور جب بسنت آتی تھی ان کی بچی نے چار سال کی عمر سے کرلجی میں رہ رہی ہے ایسوس پریس کی سوانح حیات پر سے سرٹھا کر پوچھا: امی بسنت کیا ہوتی ہے؟ ایک جیمے کو سننے کے بعد میں نے اٹھ سو صفحات کا ناول لکھ مارا۔ (فقوش لاہور، دسمبر ۱۹۵۹ء۔)

(ص ۲۸۹)

قرۃ العین نے جہاں ماضی کی تہذیبی زندگی کی پوری طرح عکاسی کی ہے وہیں ہندو پاک میں آزادی کے بعد تہذیبی زواں آیا ہے اس کو بھی پیش کیا ہے۔ موجودہ معاشرے میں دوست سب سے بڑی قدر بن چکی ہے۔ دوست کا حصول جائزہ یا ناجائز طریقہ سے آج کی تہذیبی زندگی میں سب کچھ بن گیا ہے۔ کمال ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان کے دار الحکومت کرلجی پہنچتا ہے۔ وہاں اسے ایک ایسے معاشرے سے سابقہ پڑتا ہے جس کا واحد مقصد حصول زر ہے۔

”یہاں نئے دولت مند طبقے کی حکومت ہے، ان کا نیا سماج، ان کے نئے اصول، کرلجی بے حد ماڈرن شہر ہے۔ یہاں روز رات کو اعلیٰ درجے کے ہوٹلوں اور کلبوں میں ایک جگمگاتی کائنات آباد ہوتی ہے ماہرین عمرانیات کے لیے یہ مسئلہ انتہائی دلچسپی کا باعث ہونا چاہیے کہ پچھلے نو سال میں کس طرح ایک نئے معاشرے نے اس ملک میں جنم لیا ہے۔ اس معاشرے کی بنیاد روپیہ ہے اور روپیہ بناؤ دوست حاصل کرو۔ آج بھی گنگا میں ڈبکیاں لگا لو۔ کل چاہے گنگا خشک ہو جائے یا رخ بدل لے۔“ (آگ کا دریا، ص ۲۶۵)

اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہوا کہ ملک میں طرح طرح کی خرابیاں پیدا ہو گئی ہیں عجیب و غریب بات یہ ہے کہ ہر شخص کو اس بات کا علم ہے کہ ہندو پاک میں سیاسی گراؤٹ

انسانی وجود کو عقل محض سے ثابت کرتا تھا اس وجہ سے مغرب کے ایک اہم فلسفی ڈیکارٹ نے کہا تھا کہ "میں چونکہ سوچ سکتا ہوں، فکر کر سکتا ہوں اسی لیے میں ہوں" انسان اپنے وجود کو عقل یا ذہن کے ذریعہ ثابت کرتا تھا۔ ڈیکارٹ نے کہا تھا

"I Think therefore am" (میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں) وجودی فلسفہ میں انسان کا وجود بذات خود ایک تجربہ ہے۔ اپنی مرضی اور منشا کے مطابق اپنا کام انجام دے سکتا ہے۔ اسی وجہ سے اس کا وجود ثابت ہے انسانی ذہن یا فکر نہیں بلکہ انسان کا عمل اس کے وجود کو ثابت کرتا ہے اسی وجہ سے یک وجودی فلسفی کہتا ہے

"I act w ithly Therefore am" (میں اپنی مرضی کے مطابق عمل کر سکتا ہوں اسی لیے میں ہوں) گویا میرا آزادی کے ساتھ عمل کرنا میرے وجود کا ثبوت ہے۔ وجودی فلسفہ میں آزادی کا تصور مرکزی اور محوری حیثیت رکھتا ہے۔ وحید اختر اسی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں

ازادی انسانی وجود کی خصوصیت نہیں اس کا جوہر، اس کی اصل اور اس کا منتہا ہے۔ آزاد اپنے وجودی تجربے سے نہ صرف اپنے آپ کو آزادانہ ہر لمحہ تخلیق کرتا ہے دنیا اور ماحول اور تاریخ کی بھی صورت گیری کرتا ہے۔ وجودی آزادی میں انفرادی آزادی کے معنی ہیں ہر فرد کی آزادی کا احترام کیونکہ دوسروں کی آزادی چھیننا اس کو وجود سے محروم کر دینے کے مترادف ہے۔ ہم اپنی ہی نہیں سب کی آزادی کے نگران ہیں۔ دنیا میں ہونے والے ہر جرم، ہر قتل، ہر نا انصافی کی ذمہ داری ہم پر ہے۔ اس لیے کہ ہم اس کے خلاف لڑنے اور احتجاج کرنے کے لیے آزاد ہیں۔ اگر ہم آزادی کا اس طرح استعمال نہیں کرتے تو اپنی آزادی کے ساتھ دوسروں کی آزادی کو بھی بیچ رہے ہیں۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ ص ۲۹۰)

آگ کا دریا۔ میں انفرادی آزادی کا اجتماعی زندگی سے جو تعلق ہوتا ہے اس کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں ہر فرد اکیلا ہونے کے باوجود ایک اجتماعی ذمہ داری رکھتا ہے۔

مستقبل کا انحصار اجتماعی ذمے داری پر ہے "آگ کا دریا" میں ایک جگہ لکھا گیا ہے
 ، طلعت یہ تو نہیں کہہ سکتی ہے کہ میرا ماضی ، میرا وقت ، میرے
 خواب میرے ہیں ۔ وہ کسی اور کے نہیں ہو سکتے ۔ ۔ ۔ ۔ کیوں کہ
 وہ جانتی ہے کہ ہر انفرادی وجود کو اپنے اپنے وقت ، اپنے ماضی پر پورا
 اختیار ہونا چاہئے لیکن مستقبل کی تشکیں میں ہم سب ایک دوسرے
 کے شریک ہیں اس کے لیے وجودوں کی معاملات اور ان کا باہمی
 مکالمہ لازمی ہے ۔ اسی لیے وہ کہتی ہے "مستقبل ہم سب کا مشترک
 ہے ۔ ۔ ۔ ۔ جو یہ کہتے ہیں کہ مستقبل مشترک نہیں ، مستقبل
 پہاڑی کے ادھر سب کے لیے الگ الگ منہ پھاڑے کھڑا ہے نا ۔"
 "آگ کا دریا" ۔ ص ۲۵۶)

"آگ کا دریا" کو وجودی ناول کہنے کے لیے یہ دیکھنا ہوگا کہ وجودیت کے فلسفیانہ
 مسائل کیا ہیں اور ان کی پیش کش ادب میں کیوں کر ہوا کرتی ہے ۔ وجودیت کے
 فلسفیانہ مسائل کے بارے میں وحید اختر (جو فلسفہ کے پروفیسر تھے اور شاعر اور ادیب
 بھی تھے) لکھتے ہیں:

وجودیت جن فلسفیانہ مسائل کو اہمیت دیتی ہے ان کی تفصیل یہ
 ہے

"اندر کا مسئلہ ، انسانی صورت حال تنہائی ، غیر اور غیر عقل آزادی ،
 اعتبار اور عدم اعتبار ، وجود اور غیر (Other) کا مسئلہ جو انسانی
 تاریخ اور انسانی ماحول دونوں کو سمیٹ لیتا ہے ۔ اور اسی تناظر میں
 ایک وجود کا دوسرے افراد سے رشتہ تلاش کرتا ہے ۔ وقت اور
 موت ۔ یوں تو ابتدائے تہذیب سے یہ مسائل وجود انسانی کے
 بنیادی مسائل رہے ہیں مگر ہماری صدی نے انھیں بہت شدت کے
 ساتھ ابھارا ۔" (قرۃ العین حیدر ۔ ایک مطالعہ ۔ ص ۲۵۴)

ناول میں ان مسائل کی پیش کش بھی ابتدا ہی سے ہوتی رہی ہے لیکن جس طرح
 ہماری صدی میں یہ مسائل شدت کے ساتھ ابھرے ہیں ظاہر ہے کہ اس دور میں یکے

جانے والے ناویوں میں بھی یہی صورت حال رہی ہے۔ ناول میں ان مسائل کی پیش کشی کے بارے میں وحید اختر نے لکھا ہے۔

ناویں کے لیے کہا جاتا ہے کہ یہ جدید عہد کا رزمیہ ہے۔ شعری رزمیوں کی جگہ ناول نے لے لی ہے، اس لیے اہم ناول کے توسط سے ہی اس رزمیہ کے اہم عناصر پر گفتگو زیادہ نتیجہ خیز ہو سکتی ہے۔ ناول خواہ وہ ایک محض موجود ہی کہ متعلق کیوں نہ ہو وقت اور موت، انسانی صورت حال، انسانی ارادے کے اختیار و جبر کے مسئلے انسانی عمل میں عقل کے علاوہ دوسرے عناصر خصوصاً احساس و جذبے اور وجدان کی کار فرمائی، وجود کے معتبر یا غیر معتبر ہونے کے مسئلے کو کسی نہ کسی صورت میں ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔۔۔ آگ کا دریا بہا اور ناول ہے جو موجودہ عہد کے انسان اور اس کے مسائل وجود پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۵۴)

ناول کے فخری حصے میں وجودیت کا اثر زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ کیونکہ موجودہ زمانے ہی میں اپنے وجود کا احساس زیادہ شدید ہو گیا ہے۔ اس ناول کے کرداروں کے تعلق سے وحید اختر نے لکھا ہے

بہ استثنائے چند اس کے تمام افراد زوال یافتہ فیوڈل طبقے یا طبقہ۔۔۔ مرا سے تعلق رکھتے ہیں، جو علم کی تکمیل کے ساتھ وجود انسانی کو مختلف ملکی حالات میں دیکھنے، برتنے اور اپنے تجربے کو مالا مال کرنے کے لیے بے چین ہیں، یہ سب بے چین وجود ہیں، جن کی گہرائیوں میں ایک طرف حسرت اور مستقبل کی تلاش کی جدید موجیں مار رہا ہے۔ دوسری طرف یہ وجود اور اس کے مختلف النوع تجربات خصوصاً وقت کی تغیر افزینی اور تباہ کاری کے ساتھ موت کے انفرادی اور اجتماعی روحانی کرب سے دوچار ہیں۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۵۵)

یہ روحانی کرب ایسا ہے جس کا کوئی مداوا نہیں۔ کیونکہ یہ انسانی وجود کا حصہ ہے۔
 "وجود کا تجربہ ان سب کو ایک ٹری میں پروتا ہے۔" یہ تمام کرداروں کا ماضی اور اس
 کے تجربات یکساں ہیں اس لیے وہ ان تجربات میں ایک دوسرے کے شریک ہیں۔
 لیکن پھر بھی وہ ایک دوسرے سے جدا ہیں اور تنہا ہیں۔ حالانکہ ان کے چھٹے ہزاروں
 سال کی روایات ہیں۔ انھیں جو اقدار ملی ہیں وہ بھی ایک ہیں لیکن انھیں اپنے وجود کا
 سامنا تنہا ہی کرنا ہے۔ وقت اور موت کا احساس انسانی وجود سے وابستہ ہے۔ آگ کا
 دریا کی یہ باتیں اس کو وجودی ناول بناتی ہیں۔ وحید اختر لکھتے ہیں

یہی مسائل و مباحث فلسفہ وجودیت کی ہر کتاب میں مل جائیں گے
 فرق صرف یہ ہے کہ قرۃ العین نے انھیں ایک تاریخی تناظر میں رکھ کر
 تخلیقی شان سے پیش کیا ہے، اس لیے فلسفے کی وہ مجرد بحثیں جو بظاہر
 ناول میں بیونند معلوم ہونے کے باوجود ناول کے بنیادی تھیم سے
 الگ نہیں ہوتیں۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۵۶)

آگ کا دریا "اپنی گونا گوں خوبیوں کی وجہ سے قرۃ العین حیدر ہی کی ناول نگاری
 میں نہیں بلکہ پوری اردو ناول نگاری میں بے حد منفرد اور اچھوتا مقام رکھتا ہے،
 وحید اختر اس ناول کو اردو کا سب سے بڑا ناول اس لیے قرار دیتے ہیں کہ اس میں ہم
 عصر عہد کا آئینہ داری ہوئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں

"آگ کا دریا ہماری تہذیب کی دستاویز بھی ہے اور ہم عصر طرز و فکر و
 احساس کا آئینہ خانہ بھی اگر اسے اردو کا سب سے بڑا ناول نہ مانا
 جائے تب بھی یہ ماتنا پڑے گا کہ یہ ناول اردو کے دو تین بڑے
 ناولوں میں سے ہے۔ دوسرا ناول یقیناً اس نسلیں (عبد اللہ حسین)
 ہے۔ ان دونوں ناولوں میں اردو ناول بلوغت کو پہنچا ہے۔ اردو
 میں ان کے علاوہ بھی قابل ذکر ناول ہیں لیکن ہم عصر کی آئینہ داری
 جس وسیع پیمانہ پر ان ناولوں میں ہوئی اس کی مثال اور ناولوں میں
 نہیں ملے گی۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۹۷)

اسلوب احمد انصاری اس ناول کی اہمیت کو اس لیے سراہتے ہیں کہ اس میں تاریخی

شعور" اور "تخلیقی فن کے آداب" سموئے ہوئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں۔

"جس وسیع رقبہ اور جس وسعت نظر کے ساتھ اس ناول میں تاریخی شعور اور تخلیقی فن کے ادب کو سمو یا گیا ہے۔ اس کے پیش نظر "آگ کا دریا" نہ صرف ناول نگار کے اب تک کے کارناموں میں شاہکار کا درجہ رکھتا ہے بلکہ ہماری زبان کے ادب میں بھی اس کی جگہ ایسی منفرد اور ممتاز ہے کہ اس کی ہمسری شاید عرصے تک ممکن نہ ہو۔"

(قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۳۱)

محمود ایاز اس ناول کو اردو ناول کے ریگستان میں ایک سرسبز اور شاداب نخلستان قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں

"اردو ناول نگاری میں یہ ناول ایک سنگ میل ہے۔ جدید مغربی ناول سے قرۃ العین نے کئی چیزیں لی ہیں ان سب کے امتزاج سے انھوں نے اردو ناول میں اسلوب و اظہار کی جو نئی راہیں نکالی ہیں اور جو تجربے کیے ہیں ان کی قدر و قیمت کو تسلیم نہ کرنا بددیانتی ہے اردو ناول کے ریگستان میں "آگ کا دریا" ایک سرسبز و شاداب نخلستان ہے۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۳۲)

اردو ناول نگاری میں ناول غیر معمولی اہمیت کا حامل اس لیے بن گیا ہے کہ فکر و فن کا اس قدر متوازن اور خوب صورت امتزاج اردو ناول نگاری میں اس سے پہلے نہیں ملتا فنی لحاظ سے ناول ایک مکمل اور بھرپور تاثر پیدا کرنے میں اس لیے کامیاب ہوا ہے کہ اس قدر بسیط پھیلی ہوئی اور خود قرۃ العین حیدر کے الفاظ میں اٹھی ہوئی تاریخ کو اس قدر مضبوط انداز سے فنی گرفت میں لیا ہے کہ کہیں بھی ہلٹھاؤ یا انتشار کی کیفیت پیدا نہیں ہوئی ہے۔ ہندوستان کی تاریخ کے چار دور واضح ہیں۔ پہلا دور ہندو عہد ہے، دوسرا مسم، تیسرا برطانوی یا انگریزی اور چوتھا آزادی کے بعد کا ہندوستان۔ ہزاروں سال کی تاریخ دو تہذیب کو لے کر فن کا جادو جگانا ایک عظیم فنکار کے بس کی بات تھی ہزاروں سال کی تاریخ کو سمیٹ لینے میں قرۃ العین کو اس لیے کامیابی حاصل ہوئی ہے کہ انھوں نے چند کرداروں ہی کے ذریعہ اس کو پیش کیا ہے۔ یہ کردار ہندوستان کے انقلابات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کی حیثیت علامتوں کی ہے

اسی کا ایک دوست ہری شکر ہے جو ایک بدھ بھکشو ہے دونوں پڑھے لکھے ہیں اس لیے اپنا اپنا ایک انفرادی فلسفہ اور نقطہ نظر بھی رکھتے ہیں اس لیے دونوں میں خوب بحثیں بھی ہوتی ہیں۔

گو تم نیلمبر گو برہمچاری ہے لیکن ایک خوبصورت لڑکی چمپک یعنی چپا سے محبت کرنے لگا ہے۔ حالانکہ عورت سے کوئی رشتہ رکھنے کی برہمچاری کو ممانعت ہوتی ہے۔ اس محبت کی وجہ سے آرزوئیں، امنگیں اور خواہشات جاگنے لگتی ہیں۔ وہ تزکیہ نفس کے لیے اپنے آپ کو اذیتیں دیتا ہے اور ممکنہ طریقے سے اپنے آپ کو سزائیں دیتا ہے لیکن وہ سیاسی انتشار کی پیٹ میں آجاتا ہے۔ پائلی پتر پر نندراجاؤں کا اقتدار تھا۔ چندرگپت موریہ یا پارٹلی پتر پر حمد کر دیتا ہے۔ اور جب فاتح فوجیں پائلی پتر کو ہنس نہس کرتی ہوئی داخل ہوتی ہیں تو شہری بھی اپنی مدافعت پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ گو تم نیلمبر بھی جنگ میں شریک ہوتا ہے اور اس کی تین انگلیاں کٹ جاتی ہیں۔ مصوری اور تصنیف و تالیف کو اسے یوں ہی چھوڑنا پڑتا ہے۔ وہ اسینج پر اداکاری کرنے لگتا ہے ایک دن اسینج سے وہ چمپک کو دیکھتا ہے جو کسی کی بیوی اور ایک بچے کی ماں بن چکی ہے۔ چمپک اپنی خادمہ کے ذریعہ جب اس سے ملاقات کرنا چاہتی ہے تو وہ یہ کہتے ہوئے انکار کر دیتا ہے کہ اب وہ غیر کی ہو چکی ہے اور پتی ورتا عورت کو کسی دوسرے سے ملنا نہیں چاہیے۔ وہ اس واقعہ کے بعد اداکاری میں چھوڑ دیتا ہے۔ اور اپنی آتما کی شانتی کے لیے گھومتا پھرتا ہے۔ اور ایک دن جبکہ وہ سر جو ندی کو پار کر رہا تھا دوسرے کنارے پر ہری شکر انتظار کر رہا تھا۔

”وہ ندی آدمی سے زیادہ عبور کر چکا تھا تب اس نے بھکشو کی آواز سنی“ بھائی گو تم“

”ہاں بھائی ہری شکر۔ پہنچتا ہوں۔ ٹھہرے رہو“

اس نے زیادہ تیزی سے پیرنا شروع کر دیا۔

اتنے میں پانی کا زور دار ریل آیا۔ جس کے تھیرے سے وہ کنارے کے بہت قریب پہنچ گیا مگر اب پانی کی ہریں اونچی ہو چکی تھیں۔ اس نے پوری طاقت سے ہاتھ پاؤں مارنے شروع کر دیے مگر پانی میں

اس سے زیادہ طاقت تھی۔ اسی کشمکش میں اسے ایک چٹان ایسی نظر آئی جو پانی کے اوپر جھکی ہوئی تھی۔ یہ چنڈی کے شکستہ مندر کا ایک حصہ تھا جو باہر جھک آیا تھا۔ اس نے جلدی سے اس کی ایک لگڑ کو پکڑ لیا۔ اب وہ بہت تھک چکا تھا۔ پتھر کو پکڑ کر اس نے ذرا کی ذرا آنکھیں بند کیں وقت کار پلا پانی کو بہانے لیے جاتا تھا۔ چاروں اور وسعت تھی۔ لیکن پتھر کو اپنی گرفت میں لے کر اسے ایک جگہ کے لیے اپنی حفاظت کا احساس ہوا کیونکہ پتھر جس کا ماضی سے تعلق ہے آنے والے زمانوں میں بھی ایسا ہی رہے گا۔

لیکن اس کے ہاتھ کی انگلیاں کٹی ہوئی تھیں اور وہ پس بھر سے زیادہ پتھر کو اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا۔ سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں۔

یہ طویل اکتباس میں بہت معنی خیز ہے۔ اس میں ایک طرف تو جنگ کی تباہ کاری علامتی انداز میں پیش کی گئی ہے کہ کس طرح جنگ اعلیٰ انسانی قدروں کو پامال کرتی ہے۔ گوتم وہ انسان جو فنون لطیفہ اور علم و فلسفہ کے فروغ میں زندگی صرف کرنا چاہتا ہے لیکن اپنی انگلیوں سے جنگ میں محروم ہو جانے کے بعد وہ اپنے ارادوں کو پایہ تکمیل تک نہیں پہنچا سکا۔ حالانکہ وقت کے بے رحم بہاؤ میں اگر کوئی چیز انسانی زندگی کو تحفظ بخش سکتی ہے تو وہ علم و فن ہے۔ اگر اس کی تمام انگلیاں سلامت ہوتیں تو یہ ممکن تھا کہ وہ وقت کے ریلے سے نکل کر پتھر پر پناہ لے لیتا یا کم از کم زیادہ تر دیر تک وقت کے بہاؤ کا مقابلہ کرتا اور اپنے کو آپ محفوظ کر لیتا۔ لیکن انگلیاں کٹی ہونے کی وجہ سے ایسا کچھ بھی نہیں کر سکا اور ڈوب گیا۔

ہندوستان کی تاریخ کے دوسرے عہد کی کہانی ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے شروع ہوتی ہے۔ مسلمانوں نے یہاں صرف حکومت ہی نہیں کی بلکہ اسی کو اپنا وطن بنالیا۔ بوالمنصور کمال الدین صرف ایک شخص نہیں ہے بلکہ ایک تہذیب کی علامت ہے اور وہ برصغیر کے مسلمانوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ کمال بھی ہندوستانی شخصیت کا ایک اور روپ ہے۔ وہ بغداد جیسے علمی مرکز سے ہندوستان آیا ہے اور وہیں

کافارغ التحصیل ہے۔ اس کی دلچسپی کے موضوعات علم، ادب اور تاریخ ہیں۔ وہ جون پور کے سدرمان حسین شرقی کا ملازم ہے اور اس کے شاہی کتب خانے کا نگران۔ اس کی ملاقات چپ نامی لڑکی سے ہوتی ہے اور وہ اس کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ لیکن سلطان کے حکم کی بنا پر مختلف مقامات پر جاتا ہے۔ اور اس گھومنے پھرنے کی بدولت چمپا سے بکھر جاتا ہے۔ دلی میں اس زمانے میں سکندر لودھی کی حکومت تھی۔ وہ اپنی حکومت کی توسیع کے لیے جون پور پر حملہ کر دیتا ہے۔ کمال پناہ لینے کے لیے بنارس چلا جاتا ہے۔ وہ شکر آچاریہ کے فلسفے کا بھی مطالعہ کرتا ہے اور کبیر داس اور ودیا پتی کے فلسفہ اور معرفت کے نغمے بھی سنتا ہے۔ وہ کبیر داس کا چیلان جاتا ہے۔ جب وہاں بھی اطمینان قلب حاصل نہیں ہوتا ہے تو بنگال کا رخ کرتا ہے اور ایک شودر لڑکی سے بیاہ رہا کر وہیں زراعت کا پیشہ اختیار کر لیتا ہے اس کے لڑکے بڑے ہو کر مغلیہ سلطنت میں ملازمت اختیار کر لیتے ہیں۔ اور یہی وہ گناہ تھا۔ جس کا خمیازہ کمال کو بھگتنا پڑتا ہے۔ کیونکہ شیر شاہ سوری کی فوجیں مغلوں سے لڑ کر فتح یاب ہوتی ہیں اور جن جن کران لوگوں کو گرفتار یا تہہ تیغ کرتی ہیں جو مغلیہ سلطنت سے وابستہ تھے۔ چونکہ کمال کے لڑکے مغلیہ سلطنت میں ملازم تھے اسی وجہ سے وہ کمال پر بھی حملہ آور ہو جاتے ہیں تاکہ اس کے لڑکوں کو گرفتار کر سکیں اور کمال اس حملہ میں جاں بحق ہو جاتا ہے۔ اس موقع پر قرۃ العین حیدر بڑے بلیغ انداز میں یہ بتاتی ہیں کہ "لڑائیاں دو مذہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں، دو سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہیں۔"

ہندوستان کی تاریخ کا تیسرا دور انگریزوں کی حکومت سے شروع ہوتا ہے ایسٹ انڈیا کمپنی تجارت کی غرض سے ہندوستان پر وارد ہوتی ہے اور پھر ہندوستان کی قسمت کی مالک بن جاتی ہے۔ سرل ایشلے ایک غریب پادری کا بیٹا ہے اور کیمبرج یونیورسٹی کا گریجویٹ وہ کسی طرح ایسٹ انڈیا کمپنی میں ملازمت حاصل کر لیتا ہے۔ یہاں بھی سرل ایشلے ایک شخص نہیں بلکہ انگریزوں کی حکومت کی علامت ہے۔ وہ ہندوستان پہنچ کر ایک اینگلو انڈین عورت کو شادی کا جھانسہ دے کر مدراس کے دوران قیام اس کے ساتھ راتیں بسر کرتا ہے۔ اور اپنی ملازمت کے سلسلے میں کلکتہ چلا جاتا ہے، اور یہاں بھی ایک شیلانامی لڑکی کو اپنی کوٹھی میں رکھ لیتا ہے۔ اور جب

لکھنؤ پہنچتا ہے تو اس دور کی مشہور طوائف چمپا بائی سے تعلقات استوار کر لیتا ہے۔ گو سرل کو ہندوستان میں سب کچھ میرا جاتا ہے لیکن چونکہ وہ "دنیا سے سب کچھ حاصل کر لیتا ہے اور اس کے بدلے میں دنیا کو کچھ نہیں دیا" تھا اس لیے وہ ایک زبردست اندرونی خلش میں مبتلا ہو جاتا ہے اور خاص طور اس وقت جب وہ پچپن برس بعد اپنی بیٹی کو دیکھتا ہے جو ماریا کے بطن سے پیدا ہوئی تھی۔

سرل ایشلے اپنے بنگالی کھرک گوتم کو سرکاری لکھنؤ بھیجتا ہے۔ یہاں اس کی ملاقات چمپا بائی سے بھی ہوتی ہے۔ گوتم لکھنؤ تہذیب سے واقف ہوتا ہے اور متاثر بھی ہوتا ہے۔ جب وہ کلکتہ واپس ہوتا ہے تو سرل ایشلے اچانک موت کا شکار ہو جاتا ہے گوتم ایسٹ انڈیا کمپن سے علیحدگی اختیار کر کے صحافت سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ یوں اس کی زندگی گزرتی ہے۔ اس کا بیٹا نرجن دت، لکھنؤ کے کینگ کالج میں پروفیسر ہو جاتا ہے۔ گوتم ایک مدت بعد دوبارہ جب لکھنؤ آتا ہے تو وہ ایک فقیرنی سے ملتا ہے اور یہ جان کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے کہ اپنے زمانے کی مشہور و معروف اور دولت مند طوائف چمپا بائی اب بھیک مانگ کر اپنا پیٹ پال رہی ہے۔

برطانوی حکومت کے خلاف جو سیاسی بے چینی پھیلی ہوئی تھی اس کا جائزہ بھی ناول میں لیا گیا ہے۔ کانگریس اور لیگ کے نظریات بھی فنکارانہ رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ قرۃ العین نے جدوجہد آزادی کو راست طور پر کہیں پیش نہیں کیا ہے۔ بلکہ اس دور کے انسان جس طرح سیاسی حالات سے متاثر ہو رہے تھے۔ اس کی عکاسی کی ہے۔ انھوں نے ایسے لوگوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک گروہ وہ ہے جو صرف مغربی شاعری اور موسیقی کا دل دادہ ہے۔ جس کو ہندوستان کی سیاسی، معاشی یا معاشرتی زندگی سے کوئی خاص تعلق نہیں ہے دوسرا وہ طبقہ ہے جو ذہنی طور پر بیدار ہے۔ حالات حاضرہ پر گہری نظر رکھتا ہے ان دونوں میں کیا فرق ہے اسکو بیان کرتے ہوئے ان دونوں کا موازنہ صرف چند سطروں میں یوں کیا ہے:

"کمال موجودہ نسل کا نمائندہ لڑکا تھا، ذہن پرست، با اصول، لگامدار

شدید طور پر پر خلوص، تصور پرست، چمپا سے غور سے دیکھتی رہی۔

عام رضا، جنھوں نے اس سے صرف فرانسیسی پروفیشنل شاعری اور

دیانا کی موسیقی کی باتیں کی تھیں، کسی دوسری دنیا میں بستے تھے۔
کمال اور گوتم اور ہری شکر۔ یہ لوگ ان سے کتنے مختلف، کتنے بلند
تھے" (آگ کا دریا ص ۳۵۰)

جدوجہد آزادی میں آزادی کے متوالوں نے جو قربانیاں دیں، جو مصائب سہے ان کا
بھی بیان ہے۔ ہمارے قومی رہنما آزادی کے حصول کے لیے جس طرح جیل گئے۔
وہاں جو مصیبتیں جھیلیں ان سب کی تفصیل ناول میں ملتی ہے۔ لیکن پریم چند کی
طرح راست انداز میں قرۃ العین نے کہیں بھی پیش نہیں کیا ہے۔ مذکورہ بالا واقعات
ناول میں جس طرح رونما ہوئے ہیں۔ وہ اس انداز میں ہیں:

"اس کے کانوں میں کمال کی آواز آئی۔ وہ جوش کے ساتھ بولے جا رہا
تھا" ہمارے لیڈروں نے پندرہ برس کی قید تہائی کاٹی..... کیا یہ
لوگ محض شہرت اور نام و نمود کے بھوکے تھے؟ کیا خالی جذبات کی
بنا پر انھوں نے یہ قربانیاں دیں؟ انسان کو زندگی صرف ایک مرتبہ
زندہ رہنے کے لیے ملتی ہے۔ اور اس زندگی کا بیشتر حصہ انھوں نے
جیل میں گزار دیا۔ اس آگ میں تپ کر جو لوگ نکلتے ہیں وہ کندن
کے مانند ہیں۔..... تم کو معلوم ہے دہرہ دون جیل میں پنڈت جی
کی کوٹھری میں سانپ اور بچھو تھے۔ کن کن مصائب کا ان سب نے
سامنا کیا۔ مگر اب بجائے اس کے کہ متحد ہو کر ایک عظیم طاقت بنتے
ہم انگریزوں کے ہاتھوں کٹھ پتلی بنے ہوئے ہیں۔" کمال کا چہرہ غصے
سے تھمتا اٹھا۔" (آگ کا دریا۔ ص ۳۵۰-۳۵۱)

اس طرح ۱۹۴۷ء تک کے حالات پیش کر کے انھوں نے ۱۹۴۷ء کے بارے میں ایک
لفظ بھی نہیں کہا ہے۔ صرف اس قدر لکھ دیا ہے:

"ہندوستان ۱۹۴۷ء" (آگ کا دریا ص ۳۸۵)

اس اختصار کی لمبی جوڑی تاویلیں ہوتیں۔ اس کے تعلق سے خود قرۃ العین نے لکھا ہے
"ایک باب میں، میں نے محض دو الفاظ لکھے تھے۔" ہندوستان ۱۹۴۷ء۔
یعنی تھوڑا لکھ کر بہت جانچے۔ لیکن بوجھ بکھڑ نے اپنے تبصرے میں

تحریر کیا۔ تقسیم کے متعلق پورا باب مارشل لا کے سنسر نے حذف کر دیا۔ صرف ایک جملہ باقی بچا ہے۔ سب سے حیرت ناک افواہ جو ہندوستان میں پھیلی ہے وہ یہ تھی کہ حکومت پاکستان نے "آگ کا دریا" کو Ban کر دیا ہے۔ (کار جہاں دراز ہے۔ ص ۲۷۲-۷۳)

"ہندوستان ۱۹۴۷ء" لکھ کر ان الفاظ کو قرۃ العین بے حد معنی خیز بنا دیا ہے اس کا ایک مطلب تو یہی ہے کہ ہندوستان ۱۹۴۷ء کے حالات اتنے زیادہ معروف ہیں ان کا بیان کرنا تحصیل حاصل ہے۔ دوسرا مفہوم جیسا کہ خود قرۃ العین نے لکھا ہے اک اشارہ کر دیا گیا ہے کہ وہ کافی سے زیادہ ہے۔ تیسرا مفہوم اس کا یہ ہو سکتا ہے کہ ۱۹۴۷ء کے حالات ناگفتہ بہ ہیں اس لیے خاموشی اختیار کرنا بہتر ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد کہانی کے واقعات اور کرداروں کو ہندوستان سے باہر انگلستان میں پیش کیا گیا ہے۔ موجودہ زندگی کی ساری پیچیدگیوں اور الجھنوں کو بھی انھوں نے اپنے ناول میں پیش کیا ہے۔ قرۃ العین ہندوستانی تاریخ اور اس کے ماضی سے لے کر حال تک کی زندگی اور تہذیب کو جس خوبی اور فنکارانہ خوب صورتی سے "آگ کا دریا" میں سمیٹ لیتی ہیں وہ ان کا ایک ایسا کارنامہ ہے جو اردو ناول کی تاریخ میں کہیں اور نہیں ملتا۔ وہ انسان کی تنہائی کو، اس کی شکست اور تھکاوٹ کو پوری شدت کے ساتھ پیش کرتی ہیں لیکن اس کے باوجود انسان کو امید کی جو نعمت ملی ہے اس کو بھی پر زور انداز میں ظاہر کرتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ ہندوستانی شخصیت کی عظمت اس میں پنہاں ہے کہ وہ خدا کی ہستی سے اپنے آپ کو الگ نہیں کرتا بلکہ غالب کے شعر کے مصداق اپنے آپ کو خدا کے وجود میں شامل سمجھتا ہے۔ غالب نے کہا ہے:

نہ تھا کچھ ، تو خدا تھا ، کچھ نہ ہوتا ، تو خدا ہوتا

ڈبویا مجھ کو ہونے نے ، نہ ہوتا میں ، تو کیا ہوتا

"آگ کا دریا" کا اختتام بھی ہندوستانی شخصیت کی اسی عظمت پر ہوتا ہے۔ ناول کے آخری صفحے پر وہ ہندوستانی شخصیت کی عظمت کو یوں پیش کرتی ہیں:

"چوکی پر وہ دوزانو بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا کہ چاروں اور

ظلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دنیا کا

ازلی اور ابدی انسان ، تھکا ہوا ، شکست خوردہ ، بے‌اش ،
پر امید ، انسان جو خدا میں ہے اور خدا ہے ۔ وہ مسکرا کر نیچے
اترا اور اس نے آنکھیں کھولیں " (اگ کا دریا ص ۶۴۲)

